

10/2017

# aura musica



UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V ÚSTÍ NAD LABEM  
PĚDAGOGICKÁ FAKULTA  
KATEDRA HUDEBNÍ VÝCHOVY

TOTO ČÍSLO JE TEMATICKY VĚNOVÁNO

"CANTUS

CHORALIS 2017"

DÍVČÍ KOMORNÍ SBOR KUŽELKY

DAGMAR ZELENKOVÁ A VÁCLAV KRAHULÍK

KOMORNÍ SBOR CHOREA ACADEMICA

KOMORNÍ SBOR NONA

UNICHOR Z TECHNISCHE UNIVERSITÄT CHEMNITZ

MEZINÁRODNÍ SYMPOZIUM O SBOROVÉM ZPĚVU

16. 10. 2017, 19.00 H.

CÍSAŘSKÝ SÁL MUZEA MĚSTA ÚSTÍ NAD LABEM



Europäische Union. Europäischer  
Fonds für regionale Entwicklung.  
Evropská unie. Evropský fond pro  
regionální rozvoj.



Ahoj sousede. Hallo Nachbar.  
Interreg VA / 2014 – 2020



UNIVERZITA J. E. PURKYNĚ V ÚSTÍ NAD LABEM



**Časopis pro sborovou tvorbu, hudební teorii a pedagogiku**  
International Journal of Choir Writing, Music Pedagogy and Music Theory

**Vydává:**

PF UJEP, katedra hudební výchovy  
České mládeže 8  
400 96 Ústí nad Labem

**Šéfredaktor:** PhDr. Luboš Hána, Ph.D.

**Editoři:** prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph.D.,  
prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.

**Redakční rada:**

**SBOROVÁ TVORBA**

**prof. Dr. Dion Buhagiar**  
(University of Malta, Malta)

**PhDr. Luboš Hána, Ph.D.**  
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

**prof. PaedDr. Jiří Kolář**  
(PedF UK, Praha, ČR)

**MgA. Michal Vajda**  
(PdF MU, Brno, ČR)

**doc. PaedDr. Zdeněk Vimr**  
(FPE ZČU, Plzeň, ČR)

**HUDEBNÍ PEDAGOGIKA**

**prof. Donna Anderson**  
(SUNY, College Cortland, USA)

**doc. PhDr. Ivana Ašenbrenerová, Ph.D.**  
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

**PaedDr. Jan Prchal**  
(ZŠ a ZUŠ Jablonoř, Liberec, ČR)

**doc. Larisa Vysockaya, kandidátka filozofických věd**

(VGU, Vladimír, Rusko)

**doc. PhDr. Jiří Škoda, Ph.D.**  
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

**prof. Dr. Wolfgang Mastnak**  
(Hochschule für Tanz und Musik, Mnichov, Německo)

**prof. Agata Suguru**  
(JSEKM, Japonsko)

**Dr. Barbara Sicher-Kafol**  
(University of Ljubljana, Slovinsko)

**HUDEBNÍ TEORIE**

**doc. PhDr. Roman Dykast, CSc.**  
(HAMU, Praha, ČR)

**prof. PaedDr. Jiří Holubec, Ph.D.**  
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

**prof. PaedDr. Miloš Hons, Ph.D.**  
(PF UJEP, Ústí nad Labem, ČR)

**prof. PhDr. Zuzana Martináková, Ph.D.**  
(HUAJA, Banská Štiavnica, Slovensko)

**prof. PhDr. Michal Nedělka, Dr.**  
(PedF UK, Praha, ČR)

**prof. MgA. Vladimír Tichý, CSc.**  
(HAMU, Praha, ČR)

**Jazyková korektura:** Mgr. Dita Vrbová

**Grafická sazba:** Mgr. Dagmar Myšáková

**Tisk:** Ediční středisko PF UJEP v Ústí n. L.

**Objednávky předplatného:**

knihkupectví@ujep.cz, +420 475 286 044  
Cena: 100 Kč

**Redakční uzávěrka:** 1. prosince 2017  
pf.ujep.cz/khv/aura

**MK ČR E 20717**  
**ISSN 1805-4056**

Vážení čtenáři,

další číslo periodika Aura musica je věnováno mezinárodnímu sborovému sympoziu Cantus choralis, které již tradičně pořádala katedry hudební výchovy Pedagogické fakulty UJEP a které se na sklonku roku 2017 konalo již potřinácté.

Tentokrát bylo věnováno skladatelskému dílu Jana Vičara, významným osobnostem a tělesům českého i zahraničního sborového umění a také reflexi naléhavých otázek současného sborového umění. Mimo domácích účastníků se na sever Čech sjeli sbormistři, muzikologové i studenti ze Slovenska a Polska.

Tři dny naplněné sborovou hudbou! Zněla v přednáškových sálech, v ústeckém muzeu, kde proběhl koncert sborové tvorby, na kterém vystoupily především sbory působící na ústecké katedře hudební výchovy. Zněla i na společenském večeru, a to do pozdních nočních, někde i do brzkých ranních hodin. Věříme, že vás texty jednotlivých autorů zaujmou svým obsahem i tematickou pestrostí a podnítí váš další zájem o sborové umění. A snad nebudete považovat za příliš truchalé, když vás už nyní pozveme na další ročník sympozia Cantus choralis, který se bude konat na podzim roku 2019.

**Mezinárodní sborové sympozium Cantus Choralis 2017 bylo podpořeno Evropskou unií, Evropským fondem pro regionální rozvoj a Krajským úřadem Ústeckého kraje.**

# PŘÍSPĚVKY

|                                                                                                                           |           |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Ansámblový zpěv a cyklus pro čtyři ženské hlasy Vít<br/>JAN VIČAR</b>                                                  | <b>4</b>  |
| <b>Peter Špilák – Slovenská suita pre miešaný zbor a sláčikový orchester.<br/>Autoreflexia<br/>PETER ŠPILÁK</b>           | <b>12</b> |
| <b>Karl Jenkins – Stabat Mater<br/>VÍT KREJČÍŘÍK</b>                                                                      | <b>20</b> |
| <b>Národný umelec Milan Novák – 90-te výročie narodenia skladateľa<br/>JANA HUDÁKOVÁ</b>                                  | <b>24</b> |
| <b>„85 let Kühnova dětského sboru“ (1932–2017)<br/>JIŘÍ CHLUM</b>                                                         | <b>30</b> |
| <b>Eva Langsteinová – tvorivý pedagog<br/>DAGMAR STRMEŇOVÁ</b>                                                            | <b>34</b> |
| <b>Současná světová sborová tvorba<br/>TOMÁŠ POSPÍŠIL</b>                                                                 | <b>39</b> |
| <b>Vladimír Gajdoš – Hudobno-pedagogická osobnosť s orientáciou<br/>na zborový spev<br/>MILAN PAZÚRIK</b>                 | <b>42</b> |
| <b>Prínos Tibora Sedlického k rozvoju zborového spevu na Slovensku<br/>MARIANNA KOLOŠTOVÁ</b>                             | <b>49</b> |
| <b>REQUIEM by John Rutter – interpretation and performance<br/>ARKADIUSZ KACZYŃSKI</b>                                    | <b>54</b> |
| <b>Representative forms and genres of secular vocal music<br/>in the 16th century<br/>IZABELA SZYMA-WYSOCKA</b>           | <b>69</b> |
| <b>Michnovo Andělské přátelství a Říhova Svatební<br/>PAVEL HOLUBEC</b>                                                   | <b>74</b> |
| <b>Problémy a příležitosti ve využívání historických notových pramenů<br/>pro současný sborový zpěv<br/>ŠTĚPÁN BUCHAR</b> | <b>86</b> |
| <b>Špecifiká horehronského viachlasného spevu<br/>PAVEL MARTINKA</b>                                                      | <b>92</b> |



|                                                                                                                              |            |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Zborová tvorba Vojtecha Didiho s akcentom na cyklus zborov<br/>SINI AMORE NIHIL<br/>ANNA PALUCHOVÁ</b>                    | <b>96</b>  |
| <b>Nácvik sborových úprav v rámci sympozia Cantus choralis,<br/>Ústí nad Labem, 18. 10. 2017<br/>LUBOŠ HÁNA</b>              | <b>102</b> |
| <b>Subjective insight into some selected competences of a music teacher<br/>LIDIA KATARYŃCZUK-MANIA, MACIEJ KOŁODZIEJSKI</b> | <b>112</b> |



# Ansámblový zpěv a cyklus pro čtyři ženské hlasy Vítr

JAN VIČAR

C

## **Chvála komorního sborového zpěvu**

Strašákem sboristů, uplatňovaným v některých špičkových amatérských tělesech, je prověřování znalosti správné intonace, rytmu a repertoáru předzpíváním v kvartetech. Při tom se u jednotlivých zpěváků projeví nejen jejich momentální psychická dispozice a znalost studovaného repertoáru, ale zejména jejich celkový hudební talent a hlasové schopnosti. Zatímco – podobně jako první hokejová „pětka“ – čtveřice „tahounů“ sborových hlasů zvládne vše na výbornou, úroveň ostatních nahodilých čtyřčlenných sestav kolísá, ba někdy prudce padá. Individuálně vyspělými zpěváky, srovnatelnými s instrumentalisty smyčcových těles, disponují přirozeně přední profesionální velké sbory, které jsou schopny mnohačetného dělení hlasů, i úspěšných sborových sol.

b

Zpěv v kvartetech není naopak smysluplný v běžném, nevýběrovém sboru menšího města anebo ve školním tělese. Ušlechtilý hudebně pedagogický záměr a počín, „naučíme všechny děti zpívat“ a umožníme jim účinkování v pěveckém sboru, totiž předpokládá, že se slabší zpěváci nechávají pěvecky vést těmi zdatnějšími. Odměnou všech jsou radost ze zpěvu a povznášející sociální vazby.

y

To může nabýt až kuriózní podoby: Během povinné vojenské služby jsem řídil třicetičlenné vojenské těleso vytvořené bez jakéhokoli výběru rozkazem. Skládalo se převážně z nezpěváků. Ti byli ovšem rádi, že nemusejí dvakrát týdně na „cvičák“ a pod příslibem účasti na vystoupeních mimo kasárny (ba dokonce i v nedaleké zdravotnické škole) byli ochotni zkoušet i po večerech.

Jeho členy byli i tři sboristé, kteří se sice projevíli jako pěvecky naprosto nevzdělatelní, avšak kteří mne uprosili, abych je na vojenské cvičišť „nevypal“. Naopak mi přísahali, že „nevypalí ani hlásku“ a budou jen němě ústy artikulovat naučené texty. To pak úspěšně činili až do doby ukončení své vojenské služby.

Je přirozené, že nejlepší sboroví zpěváci – a naopak méně úspěšní sólisté s komorními hlasy – vytvářejí komorní ansámblы – (vedle duet a trií) od kvartet a kvintet až po cca dvanáctičlenné soubory.<sup>1</sup> Ostatně i pěvecké soubory ve středověku, renesanci i baroku bývaly většinou komorní a tvořili je pouze ti nejvyspělejší zpěváci s krásnými a zvuknými hlasy. V komorní či chrámové akustice to plně postačovalo a šlo o to pozvednout mysl věřících tím umělecky nejkultivovanějším způsobem k Bohu. S nárůstem autonomní koncertní funkce (resp. národnostní či společenské funkce) se tělesa v průběhu 19. století emancipovala a na jeho konci nastal „zlatý věk“ sborového zpěvu. U nás připomeňme tvorbu A. Dvořáka, J. B. Foerster, L. Janáčka a působení pěveckých těles křížem krážem Čechami a Moravou.

V posledních desetiletích jsme ve světovém měřítku znovu svědky rozvoje komorních ansámblů zpívajících „a cappella“. Za všechny připomeňme šestičlenný mužský soubor The King's Singers.

Od pradávna hudebníky i publikum přitahuje také vokálně-instrumentální hudba. Velký a všeobecný vliv měly v posledním období rockové a folkové skupiny: Beatles, Bee Gees, Beech Boys, ABBA, u nás dříve soubory vystupující na festivalech Porta, bratři

Ebenové, ale i účinkující na Jirkovském Písňovaru apod.

Samostatnou kapitolou je zpěv na mikrofon, který poskytuje dříve netušené barvené a dynamické možnosti. Připomeňme vliv jazzu, celosvětový úspěch Bobby McFerrina, hip hop, a zejména jeho beatbox, který přinesl zásadně nové impulsy.

I u nás představují komorní pěvecké ansámby svébytnou, mobilní a posluchačsky stále preferovanější oblast. Některé soubory – často podle zvoleného repertoáru – zpívají spíše komorně, jiné spíše sborově. Za všechny uvedme alespoň mužská tělesa Q Vox (4 členové), Symfon (4), Gentlemen Singers (8–9), Schola Gregoriana Pragensis (9), ženské Quadrinium Vocale Carviniense (4), smíšené KrisKrosKvintet (5), Skety (6), Oktet (10), Martinů Voices (13).

Ansámblová vokální interpretace pramení rovněž odjinud – od operních ansámblových scén či od sólistů s menšími hlasy, kteří naleznou zalíbení a uplatnění ve specializovaném komorním souboru. Přitom platí, že ad hoc sestavy a interpretace nemusí být úspěšné. Pokud čtveřice byť hvězdných sólistů spolupracuje při provedení nějakého slavného vokálně orchestrálního díla, Mozartova, Verdiho, Dvořákova či Beethovnova, výsledek nebývá přesvědčivý. Přes snahu o ansámblový soulad, každý z nich zůstává často sólistou a prosazuje se originální barvou, dynamikou, vibratem, ba dokonce i intonačním zaostřováním tónů, aby vynikl. A totéž platí přirozeně i pro ansámby operní. V této souvislosti je zase třeba připomenout, kolik houževnatého a specifického úsilí vyžaduje vytvoření a stabilizace smyčcového kvarteta.

### **Stonavská Barborka**

Jedinečný umělecký, organizační i hudebně výchovný počín se udal v malé hornické obci Stonava u Karviné. V roce 2007 se zde poprvé konala interpretační soutěž Stonavská Barborka a v roce 2012 se k ní přidružila i soutěž skladatelská (v roce 2017 navíc i výtvarná). V zakladatelských materiálech

se dočteme: „Posláním Stonavské Barborky je podpora malých vokálních a vokálně-instrumentálních souborů v oblasti klasické hudby a lidové písně. Jejím podstatou je přiblížit prostřednictvím mezinárodních kulturně-společenských akcí krásu uměleckého projevu zaměřeného na komorní a ansámblovou vokální a vokálně-instrumentální hudbu.“ A dále: „Vizí Stonavské Barborky je vytvořit celosvětovou síť komorních a ansámblových zpěváků a hudebníků s nimi spolupracujících či sympatizujících.“<sup>2</sup> Autory této koncepce byli pěvec Klemens Slowiczek a skladatel Leon Juřica, kteří se spojili s dalšími organizátory a zakladatelskými osobnostmi, kterými byli Ondřej Feber, Milan Palák a Josef Melnar. Úspěchy na sebe nedaly dlouho čekat a dnes je Stonavská Barborka jedinečnou akcí české hudební kultury v pedagogickém i uměleckém smyslu. Soutěžními úspěchy se mohou pyšnit zejména komorní tělesa karvinské ZUŠ Bedřicha Smetany a pěveckého sboru Permoník z Karviné, vedené Evou Šeinerovou.

### **A co soudobý skladatel?**

Komponovat pro malé ansámby je podobné jako komponovat pro smyčcové kvarteto nebo dechové kvinteto. To znamená jinak než pro orchestr. Rozdíl je přibližně takový jako mezi originální klavírní verzí Musorgského *Kartinek* a jejich Ravelovou orchestrální instrumentací.

Dovolím si zamyslet se z hlediska skladatele nad některými rysy vícehlasé komorní vokální (případně vokálně-instrumentální) tvorby a jejími odlišnostmi od tvorby sborové. Učiním tak na příkladu svého cyklu Vítr.<sup>3</sup>

Nejprve uvedu několik informací o pocitech a nápadech při vzniku kompozice, které se nesporně promítají i do její struktury.

Než autor přistoupí k novému dílu, měl by si ujasnit, proč vůbec komponuje. A zda hodlá pouze rozmnožit to, co již napsali tisíckrát (a často lépe) jiní, nebo se pokusit o dílčí originál, vytvořený ve specifickém společenském a historickém kontextu. Robert Schumann kdysi vtipně napsal:

„Komponuje se z mnoha důvodů: kvůli nesmrtelnosti, nebo protože je křídlo právě otevřeno, abychom se stali milionáři, také protože přátelé chválí, nebo protože se na vás podívaly krásné oči – anebo vůbec ze žádného důvodu...“<sup>4</sup>

Komponovat v dnešní době vážnou hudbu je podivuhodná libůstka, (kapitalisticko-socialistický) přežitek z minulých staletí. Nesmrtelnost je totiž již plně obsazena génii formátu Bacha, Mozarta, Dvořáka či Janáčka, na soudobé hudbě člověk nezbohatne, skladatele fakticky nikdo nechválí, protože elity ani společnost o jeho tvorbu nestojí, a „krásné oči“ až na výjimky obdivují Freddie Mercuryho, Michaela Jacksona, trubadúra Jaromíra Nohavicu, mladičké hvězdy pop music anebo hokejistu Jaromíra Jágra.

Na druhé straně soudobá kompozice je téměř neškodný koníček, nezatěžuje fyzicky společnost tak jako sochařství neustále vzrůstajícím množstvím soch hromadících se v depozitářích. A u některých kulturních politiků a intelektuálů dokonce ještě přežívá názor, že soudobé umění se má podporovat, protože z dlouhodobého hlediska má společenský (výchovný, naučný, harmonizující, inspirující...) význam.

Cyklos *Vítr* jsem komponoval s představou veřejné (úspěšné?) realizace technicky náročného díla, případného ocenění v soutěži (1. cena 4000 Kč) i s vidinou případného provedení vynikajícím karvinským ženským Quadriciniem (původně Quadricinium Vocale Carviniense), s nímž jsem již v minulosti spolupracoval.<sup>5</sup>

Při tvorbě vokálního díla je zásadní volba vhodného textu, námětu, libreta. Ve sborové oblasti se u nás po roce 1989 zásadně ustoupilo od tvorby na světské náměty a všeobecně se preferují náměty duchovní, často v latině. Ty mne ale nepřitahovaly. Podnět přinesla Eva Šeinerová, citlivá, muzikální a dramaturgicky přemýšlivá sbormistryně, která již vícekrát skvěle realizovala se svými permoničky mé skladbičky. V telefonickém rozhovoru mi nadhodila: Co takhle živý? Vzduch, vítr, voda, moře?

Větrný cyklus pro čtyři ženské hlasy s flétou – to se mi zdálo být zajímavé. Nebude to uragán, jemuž by spíše slušelo fortissimo velkého mužského sboru, ale spíše vánek, větřík, poryvy větru. Ale co text? Listoval jsem sbírkami, hledal zejména u Jiřího Žáčka, jehož desítky básní jsem dosud zhudebnil, i u jiných. Jako vždy jsem přesně cítil, co chci, ale nikde jsem to nenalézal – a sám jsem to nebyl schopný napsat. Pojmout text jen foneticky? Zvukomalebně? Podstoupit průzkum všech možných českých, latinských, anglických, italských aj. textů obsahujících pojem vítr? Nakonec jsem vzal jednu ze zimních částí svého cestovatelského cyklu *Japonský rok* z roku 1979 a překomponoval ji pro nový účel. Vznikla závěrečná část Vichřice, v níž flétna může skučet a čtyři ženské hlasy dokonce i ječet. Pak mi přišel text, o němž jsem před řadou týdnů žádal, ale protože dlouho nepřicházel, tak jsem ho od básníka Ivana Šeinera už nečekal. Co když se mi teď nebude líbit? Na první pohled mne velmi zaujal, takže vznikla úvodní a titulní část Vítr. Obě „věty“ byly spíše hybné. Pokud to má být cyklus, potřeboval jsem alespoň jednu pomalou část. Prozkoumal jsem znovu básně o vánku, severáku, podzimním, zimním, jarním, letním větru, o tom, jak vítr čechrá vlasy. Nic jsem nenašel. Vzpomněl jsem si i na povídku Jiřího Šimka o tom, jak složitou cestu do zaměstnání musí zvolit, aby na něj vítr foukal stále zleva a neshazoval mu svými poryvy zprava přehazovačku. I když to neumím, co si napsat přece jen text sám? Napadlo mne jediné slovo. Bezvětrí. Ano. Vítr se na chvíli zastaví. A hudba také, anebo bude pomalá. Tak vznikla střední část Bezvětrí.

### Komornost versus sborovost

Cenná individuálnost sólového zpěvního hlasu spočívá v jeho velké tvárnosti, pohyblivosti a možnostech jemného odstínování. Pokud je takových hlasů několik, jejich možnosti se sčítají, ba v něčem i násobí. Učebnicí budiž (přiměřeně k pěveckým technickým možnostem) tvorba pro smyčcové

kvarteto. Sjednocujícím faktorem je „příběh“ daný textem.

V příbuzné barvě je možno čtyři ženské hlasy výhodně stylizovat: v různých souzvucích (například čistých kvartách), harmonicky, imitačně, v dynamických a pohybových gradacích. Komorní kresba vyjadřující náhlý závan větru na slova „a pak vlítne na keře“ by byla ve velkém sboru rytmicky nezřetelná a ve výslovnosti nejednotná (vše viz Ukázka 1).

Interpretace cyklu *Vítr* vyspělým ženským nebo dětským pěveckým sborem je také možná. Něco se tím získává, něco naopak ztrácí. Ztrácí se například možnost komorního, čistého, barevně jedinečného a zároveň souladného vyladění púltónových klastrů. Toto splyvání i rozmazávání jednotlivých tónů pro sebe nazývám podobně jako v malířství *sfumato* (viz v ukázce 2 souzvuk *E-Es-D-Cis* + flétnové *E*). Vzhledem k typu tělesa i charakteru akustiky koncertního prostoru je vhodné uvážení zvolit i závěrečný tón/dech a hlásku.

Naopak to, co by sbor snadno realizoval sborovým dechem, nebo co například fagotisté řeší cirkulačním dechem, je pro komorní pěvecké provedení náročné. Držené tóny. Zpěvačky se musí nadechnout libovolně podle své potřeby, ale střídavě, aby zvuk nebyl přerušen, a nenápadně se vplížit hlasem zpět do tónu (je to naznačeno přerušovaným obloučkem v ukázce 3). Výhodou je odlišná barevnost každého ansámblu a možnost jemné cizelace dynamiky a barvy, které by ve větším tělese byly proveditelné pouze zhruba. Průběh skladby zabarvuje, rozmlžuje, v ladění pomáhá rovněž flétna, příčná nebo zobcová. S komorními hlasy je zvukově souladná, a přece je jiná.

V ansámblovém provedení vyniknou více než ve sborové interpretaci sonorní otevřené tóny (natural, falzet či dokonce „jódlování“, viz takt 30 v ukázce 4), nátryly (takt 31), glissanda (takt 33). V předepsaném rychlém tempu jsou zřetelnější hybné šestnáctinové útvary, zatímco ve velkém sboru by se to vše slévalo.

Uvedené kompoziční nuance, které jsou navíc podle možností a uvážení konkrétního komorního ansámblu svobodně realizovatelné, by ve velkém sborovém zvuku nevyzněly, resp. nebyly by dobře slyšitelné. Totéž by nastalo i ve velkém koncertním sále či v prostoru s dlouhým dozvukem; kompozice naopak předpokládá provedení v komorním sále s přirozeným měkkým dozvukem. V úvahu připadá i interpretace na čtyři mikrofony (ale zároveň poučená), při níž by bylo možné se zvukem doslova čarovat. Ale to už by byl jiný umělecký druh.

Na komorním pěveckém projevu se přiměřeně mohou poučit rovněž sbormistři a zpěváci velkých sborových těles. Důsledkem je diferencovanější a tím i celkově působivější projev. Takový, jaký u nás v uplynulém období v oblasti špičkového amatérského dětského sborového zpěvu praktikovala se svým Permoníkem a komorními ansámblu Eva Šeinerová.<sup>6</sup>



# Obrazová příloha

Ukázka 1 Jan Vičar, *VÍTR* – 1. Vítr, takty 8–12

8 (♩ cca 60)

I *mf* lá - me pá - te - ře a pak vlít-ne na ke-ře, na ke-ře

II *mf* lá - me pá - te - ře na ke-ře, na ke-ře

Voci

III *mf* lá - me pá - te - ře a pak vlít-ne

IV *mf* lá - me pá - te - ře a pak vlít-ne

roz-cu-chatjím hla-vy. *f* To ho pros-tě ba - ví.

roz-cu-chatjím hla-vy. *f* To ho pros-tě ba - ví.

roz-cu-chatjím hla-vy. *f* To ho pros-tě ba - ví.

roz-cu-chatjím hla-vy. *f* To ho pros-tě ba - ví.

Ukázka 2 Jan Vičar, VÍTR – 1. Vítr, takty 24–27

24 (♩ = cca 60)

Fl. *p* \* netónový zvuk ad lib.

I *p* Ví-tr tense sna-ží, *pp* "ch" dech

II *p* jed-nou hla-dí, *pp* "ch" dech

Voci *p* jin-dy stra-ší, *pp* "ch" dech

III *p* to ho pros-tě ba-ví... *pp* "ch" dech

IV *p* to ho pros-tě ba-ví... *pp* "ch" dech

Trgl. ad lib.

Ukázka 3 Jan Vičar, VÍTR – 2. Bezvětrí, takty 1–7

♩ = cca 60

Fl. *p*

I *pp* "a" *p* *mp* \*dynamická a barevná modelace hlasů ad libitum \*\* nádechy ad libitum podle potřeby

II *pp* "a" *p* *mp*

Voci *pp* "a" *p* *mp*

III *pp* "a" *p* *mp*

IV *pp* "a" *p* *mp*

Trgl. ad lib.



Ukázka 4 Jan Vičar, VÍTR, 3. Vichřice, takty 28–33

28 (♩ = cca 126)

Fl.

I

II

Voci

III

IV

Gong ad lib.

Poznámky

- 1 Analogií v instrumentální sféře jsou klavírní tria, smyčcová kvarteta, dechová kvinteta i proslulé České noneto.
- 2 O zaměření Stonavské Barborky viz <http://www.stonavskabarborka.cz/html/cz/O-nas/Strategie-SB> (přístup 24. 4. 2018).
- 3 Cyklus *Vítr* získal v 5. ročníku mezinárodní skladatelské soutěže Stonavská Barborka v roce 2017 mezi 66 anonymně zaslánými skladbami 1. cenu. Do svého soutěžního programu jej v témže roce zařadilo ženské kvarteto Quadracinium Vocale Carviniense ve složení Zuzana Widnicová (ta



- zastoupila mimořádně první sopranistku Martinu Juríkovou), Kateřina Kubínová, Karina Grimová a Radka Veselá, které nejenže zvítězilo v neprofesionální kategorii, ale stalo se i absolutním vítězem 11. ročníku interpretační soutěže Stonavská Barborka (konané 29. 11. – 3. 12. 2017).
- 4 Schumannova recenze klavírní skladby Antoinette Pesadoriové *Úvod a Rondo*. Citováno podle Vičar, Jan. *Hudební kritika popularizace hudby*. Praha, KLP 1997, s. 37.
  - 5 Quadricinium Vocale Carviniense nastudovalo ze svého vlastního popudu a v Karviné opakovaně uvedlo mé *Tři koledy*, které doplnilo působivou pohybovou a mimickou kreací. Po zhlédnutí záznamu na DVD jsem pozval zpěvačky na vystoupení do Prahy a do Olomouce. Soubor tento cyklus natočil (s trumpetistou Markem Paluříkem) rovněž na své profilové CD *Nesem vám noviny*, Stylton, Ostrava 2013.
  - 6 Východiskem tohoto textu byl referát přednesený na sympoziu Cantus choralis v Ústí nad Labem dne 17. října 2017.



# Peter Špilák – Slovenská suita pre miešaný zbor a sláčikový orchester. Autoreflexia

PETER ŠPILÁK



Zborové kompozície v mojej tvorbe majú veľmi silné zastúpenie. Dôvodov prečo sa aktívne venujem zborovej tvorbe je niekoľko. Zborový spev bol s našou rodinou veľmi spätý. Moja stará mama, ako aj mama, dlhé roky spievali v speváckych zboroch a ako dieťa som často navštevoval ich koncerty a tak vznikali prvé moje kontakty so zborovým umením. Po nástupe na vysokú školu som začal spievať v zbere aj ja. Na Fakultu humanitných vied Katedru hudby v Banskej Bystrici prišiel v tom čase učiť mladý zborový dirigent, ktorým je dnes už uznávaným docentom v oblasti zborového umenia doc. Mgr. art. et Mgr. art. Štefan Sedlický, ArtD. Spevácky zbor, ktorý na katedre vznikol sa veľmi rýchlo etabloval v domácom aj medzinárodnom priestore ako jeden z najlepších vysokoškolských speváckych zborov. Zároveň som ešte počas štúdií začal spievať v banskobystrickom speváckom zbere Hron, ktorý viedol môj spolužiak z FMU AU. Zároveň som začal navštevovať aj jeden z najstarších speváckych zborov na Slovensku – Spevácky zbor slovenských učiteľov, ktorý dirigoval a aj dodnes diriguje spomínaný doc. Štefan Sedlický.

Tak toto boli základné momenty, ktoré ma priviedli k zborovému umeniu a už bola len otázka času, kedy sa zborovým skladbám začnem venovať aj ako skladateľ.

Moja zborová tvorba obsahuje sklady rôzneho charakteru a žánru, pre rôzne zborové obsadenia. Najpočetnejšiu skupinu

tvoria skladby, ktoré sú umeleckým spracovaním ľudových piesní. Pieseň sa mi stáva len východiskovou hudobnou materiálou pre ďalšie spracovanie. Vyberám prvky, ktoré sú špecifické pre danú ľudovú pieseň a dávam ich do nových hudobných vzťahov.

## ***Moju zborovú tvorbu môžeme rozdeliť na:*** **Miešané zbory:**

- Dies Irae
- Kde si bola (umelecké spracovanie dvoch ľudových piesní Kde si bola a Bodaj by vás vy mládenici)
- Anča čierna
- Čože je to za krásne vtáča
- Ave Mária
- Od Oravy dážd' ide
- Dve koledy

## **Mužské zbory:<sup>1</sup>**

- Dies irae pre mužský zbor (skladba bola písaná pre Spevácky zbor slovenských učiteľov na celosvetovú súťaž Neuschachtel Švajčiarsko, kde zbor získal ocenenie za interpretáciu)
- Išeu Macek
- Keď ma srdce bolí
- Na košickej turni
- Otčenáš pre mužský zbor a detský dvojhlas

## **Ženské zbory:**

- Kukurička strapatá
- Impresion (povinná skladba pre ABB)
- Ara more pašalma





### Vokálno-inštrumentálne:

- Dve vianočné pre zbor a sláčikový orchester (premiérovane ŠKO, 2013)
- Slovenská suita pre zbor a sláčikový orchester

### **Slovenská suita pre zbor a sláčikový orchester (2014)**

Slovenská suita je kompozíciou, ktorá vznikla na objednávku Medzinárodného festivalu zborového umenia Voca Magna Žilina 2014, ktorého umeleckým riaditeľom je doc. Mgr. art. Štefan Sedlický, ArtD. Podmienkou bolo vytvoriť skladbu pre miešaný zbor a orchester v trvaní do 30 min. Po úvahách nad koncepciou skladby, som sa rozhodol vytvoriť skladbu, v ktorej silným inšpiračným zdrojom bude slovenská hudobná tradícia reprezentovaná slovenskou ľudovou piesňou.

Pri tvorbe diela s takouto tematikou bolo potrebné vyriešiť prvý a základný moment, ktorým bola požadovaná dĺžka diela, nakoľko ľudové piesne sú všeobecne kratšie. Logicky z toho vyplýva, že bolo potrebné spojiť niekoľko ľudových piesní dokopy. V tomto momente uvažovania nad realizáciou diela sa však vyskytla druhá otázka ako spojiť tieto piesne, aký kľúč nájsť, aby vybrané ľudové skladby vytvárali homogénny hudobný celok a to nielen na základe svojej podstaty, teda že sú ľudovými piesňami. Po dlhšom uvažovaní, som sa rozhodol, že svoju suitu postavím na vytvorení toho najbanálnejšieho ale zároveň najkrajšieho ľudského príbehu – príbehu lásky. Spojil som vybrané ľudové piesne, ktoré svojim obsahom hovoria o spoznaní sa dvoch mladých ľudí, zamilovaní sa a celý úbožný príbeh sa ukončí svadbou.

V skladbe som po podrobnom hľadaní spojil týchto osem ľudových piesní

- Hrajte mi husličky z javora
- Hore slnko hore
- Zhaľamoje kosi
- Dievčatko oravskô
- Od Oravy dážď ide
- Čo še stalo nové

- Čo to za veselie
- Už som sa oženil

Premiéra skladby sa uskutočnila 25. októbra 2014 na Medzinárodnom festivale zborového spevu Voce Magna v Žiline. Dielo odznelo pod taktovkou dirigenta Štefana Sedlického v podaní Štátneho komorného orchestra Žilina a niekoľkých miešaných speváckych zborov. Skrátenú verziu vybraných piesní uviedli 6. októbra 2106 študenti Žilinského konzervatória a štyroch zborov pod vedením Mgr. art. Adama Sedlického. Pri výbere hudobno – výrazových prostriedkov som sa snažil o to, aby nebola výrazne narušená integrita jednotlivých piesní, no zároveň ich spracovať v novom kontexte s výrazovými prvkami súčasných kompozičných techník. V suite sa často objavujú špecifické výrazové prvky, ako: pískanie, tleskanie, dupot, práca s clustrami, ktorými som chcel obsiahnuť farebnú škálu nielen zboru, ale aj orchestra, v záujem čo najpresvedčivejšieho stvárnenia obsahu danej ľudovej piesne. Typické sú aj časté metrické zmeny, ktoré v kontexte tektoniky diela vytvárajú dramatické a hudobne kulminačné plochy. Aby bol dodržaný jeden zo základných znakov suity ako súboru skladieb so stmefujúcim prvkom, tak okrem spoločného znaku, že sa jedná o ľudové piesne, ďalším zjednocujúcim prvkom celej suity je rytmická štruktúra známej detskej riekanky *Kom kom komínár*, v tejto suite *Dú dú pod vodu* (Obr. 1). Rytmus riekanky sa objavuje vo všetkých častiach suity vo významne prepojavacého a modulačného hudobného materiálu (Obr. 2).

Kompozícia začína ženským – sólistickým zvolaním „*Hore dedinu mládenci, idú*“, ktoré následne recitujú ostatné ženy. Postupne sa pripájajú muži s textom „*Hej, či to zvony zvonja, či organy hrajú, či to batizovské, či to batizovské dziefčata spievaju?*“ Zámerom bolo navodenie atmosféry slovenskej veselice. Orchester vstupuje do tohto diania uvádzaním hudobného materiálu v lydickej tónine, ktorá je typická pre mnohé ľudové piesne. Tektonicky tento úsek



vyuští do zborového unisona recitácie riekanky na tóne g1 (*hrajte mi husličky z javora doštičky, radi by tancovať tie moje nožičky*). Celý úvodný úsek vyvrcholí v zborovom tutti s riekankou *Dú dú pod vodu*.. Tento diel je úvodným dielom k celej suite a až skladbou *Hore slnko hore* a *Zhaľamoje kosi* sa otvára samotný príbeh suite.

Nasledujúce dve skladby suite sú ľudovými piesňami trávnicového charakteru, v ktorých pracujem so zvukovou sonórnosťou prostredníctvom využívania clustrových plôch ako v orchestri tak aj v zborových partoch. Ojedinelým výrazovým prostriedkom, prostredníctvom ktorého sa dosahuje zaujímavá zvuková farebnosť je uplatnenie pískania v ženskom zbore, pod ktorým sa v mužskom zbore klenie melodická línia v troj – štvorhlase (Obr. 3).

Vrcholnou časťou celej suite je ľudová pieseň *Od Oravy dážd' ide*. Z hľadiska hudobného spracovania zborových partov sa jedná o najkomplikovanejšiu časť suite. Je to dané aj tým, že táto ľudová pieseň existuje aj v a'capela verzii<sup>2</sup>. Pre spracovanie tejto piesne je charakteristická metrická zmena (Obr. 4) v poslednej slohe piesne,

čo z hľadiska hudobnej stavby vytvorí výrazne kulminačnú plochu vyvrcholujúcu do výrazného ff sláčikových nástrojov s rytmickou štruktúrou riekanky *Dú dú pod vodu* (Obr. 5).

Po tejto časti nasledujú dve ľudové piesne pokojného, lyrického charakteru – *Čo še stalo nové a Čo to za veselie*. Intimite obsahu piesní zodpovedá aj ich spracovanie. Pre obe skladby sú charakteristické dlhé melodické, cantabilné línie v sláčikových nástrojoch nad ktorými spieva zbor melódiu v unisone (Obr. 6), alebo v ženskom trojhlasie podporenú sonornými zborovými plochami postavených na navrstvovaní plôch zložených z intervalov v a m2 (Obr 7).

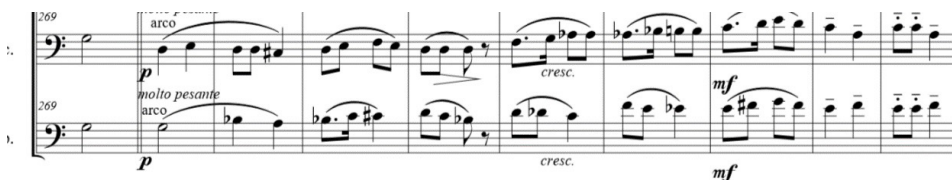
Skladbu uzatvára ľudová pieseň *Už som sa oženil*, ktorá je nielen hudobným vyvrcholením celej suite, ale kompozíciu uzatvára aj po stránke obsahovej a dejovej. Na zvýraznenie radostnej atmosféry som v závere použil hudobno – výrazové prvky ako dupanie a tieskanie, na základe ktorých dochádza ešte k väčšiemu umocneniu celého výrazu, a to nelen tejto časti skladby, ale celej kompozície. (Obr. 8)

## Obrazová príloha

Obr. 1 Základný rytmická štruktúra piesne Kom kom kominár (*Dú dú pod vodu*).



Obr. 2 Rytmická štruktúra použitá ako spojovací a zároveň aj modulačný materiál ku štvrtej časti Dievčatko oravské.





Obr. 5 Rytmická struktúra sláčikových nástrojov.



Obr. 6 Orchestrálna a zborová sadzba.

pre - spa - lo - še dziv - če

pre - spa - lo - še dziv - če

pre - spa - lo - še dziv - če

pre - spa - lo - še dziv - če

*p*

*p*

*mf*

*mf*

pizz.

*f*

Obr. 7 Orchestrální a zborová sadzba

*mf* Po - ma - ly ma ved' - te \_\_\_\_\_

*mf* Po - ma - ly ma ved' - te \_\_\_\_\_

*mf* Po - ma - ly ma ved' - te \_\_\_\_\_

*pp*<sub>a</sub>

*pp*<sub>a</sub> \_\_\_\_\_



Obr. 8 Orchestrální a zborová sadzba.

The image displays a musical score for an orchestral and choral arrangement. The top section consists of four staves, each representing a different percussion instrument. The first two staves are labeled 'potlesk' (clapping) and 'dupnutí' (drumming), both marked with a forte (*ff*) dynamic. The notation for these instruments uses rhythmic patterns of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The bottom section of the score is a large choir arrangement, consisting of eight staves. Each staff begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The choir parts are written in a homophonic style, with each voice part having its own staff. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The overall layout is clean and professional, typical of a printed musical score.



## **Poznámky**

- 1 Mužské zbory sú viac-menej dedikované Speváckemu zboru slovenských učiteľov.
- 2 Skladba bola písaná pre miešaný spevácky zbor pri príležitosti jeho 60. výročia založenia.

## **Literatúra**

1. Vlastná partitúra

## **Résumé**

Príspevok je analytickým pohľadom na vlastnú kompozíciu Slovenská suita pre miešaný zbor a sláčikový orchester. Jedná sa o skladbu vytvorenú pre Medzinárodný festival zborového umenia Voce Magna 2014 Žilina. Autor príspevku sa zaoberá vznikom hudobného diela, výberom hudobných vyjadrovacích prostriedkov, spracovaní hudobného materiálu, tektonickým riešením vybraných úsekov skladby, poukazuje na inšpiračné zdroje z oblasti slovenského folklóru a ich pretavenie do osobitého kompozičného spracovania s cieľom čo najvernejšieho zachytenia a stvárnenia obsahu textovej predlohy.

**Kľúčové slová:** Peter Špilák. Suita. Slovenská suita, zbor. Orchester. Voce Magna.

**Mgr. art. et Mgr. Peter Špilák, PhD., ArtD.,** súčasný banskobystričský hudobný skladateľ patrí do mladej generácie slovenských skladateľov. Svoje štúdiá absolvoval na Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela na Katedre hudobnej a estetickej výchovy v rokoch 1998–2002, kde pokračoval aj v doktorandskom štúdiu (2006). Zároveň od roku 1999 študoval na Fakulte múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici kompozíciu v triade prof. Ladislava Burlasa. V roku 2017 ukončil doktorandské štúdium na FMU AU pod vedením prof. Vojtecha Didiho. Už počas štúdia na Akadémii umení získal niekoľko ocenení, napríklad 3. miesto na skladateľskej súťaži v rámci medzinárodného festivalu Akademická Banská Bystrica 2003 za skladbu Dies irae pre miešaný zbor, v roku 2002 čestné uznanie na súťaži ORFEUS vyhlásenou VŠMU v Bratislave za skladbu Postscriptum pre osem nástrojov. Jeho skladby sa uvádzajú ako na domácich tak aj na zahraničných koncertných pódioch (Poľsko, Španielsko, Petrohrad, Švajčiarsko...). Jeho skladateľská tvorba obsahuje kompozície pre sólové nástroje, komorné zoskupenia, orchestrálne telesá a najväčšiu časť tvorby tvoria najmä kompozície pre zborové telesá. Pozornosť venuje aj detskej inštruktívnej tvorbe, ktorej potreby vyplynuli z jeho niekoľkoročného pôsobenia na Základnej umeleckej škole v Banskej Bystrici. V súčasnosti pracuje na Fakulte múzických umení Akadémii umení v Banskej Bystrici ako prodekan pre vzdelávaciu činnosť, rozvoj, zahraničné styky a ako vedúci Katedry kompozície a dirigovania zboru.

**p.spilak@aku.sk**



# Karl Jenkins – Stabat Mater

VÍT KREJČÍŘÍK



## Summary

Karl Jenkins Stabat Mater is characterized in terms of structure, instrumentation, text and taking into context with his next compositions. The author's brief biography and general characteristics of the Stabat Mater sequence are added.



## Stabat Mater

Sekvence Stála matka bolestná (Stabat Mater Dolorosa) je založena na proroctví Simeona, podle kterého meč probodne srdce matky Ježíše Krista. Pochází ze 13. století a autorem je pravděpodobně františkánský mnich Jacopone da Todi. V roce 1727 tuto sekvenci církev zařadila jako část mše pro datum 15. 9. k svátku sv. Marie Sedmiboletné.

Slova o bolesti matky nad ztrátou syna jsou od doby vzniku sekvence inspirací pro hudební ztvárnění. Celistvému pohledu na hudební ztvárnění Stabat Mater v historii hudby se věnoval Hans van der Velden, který se svými následovníky vytvořil kolekci Stabat Mater v počtu v současnosti asi 250 různých kompozic. Na Ultimate Stabat Mater Site nalezneme jejich seznam včetně informací o zvukových nahrávkách a u dostupných také odkazy k jejich poslechu. Jen zmínkou některé autory uvedu: např. Orlando di Lasso, G.P. da Palestrina, J. Haydn, F. Schubert, K. Penderecki, K. Jenkins, z českých autorů např. J. J. Ryba, A. Dvořák.

Protějškem Stabat Mater Dolorosa je Stabat Mater Speciosa (Stála matka radostná), která vychází z textu o radosti Panny Marie z narození syna Ježíše Krista. Zhudebnil např. F. Liszt.

## Karl Jenkins

Karl William Pamp Jenkins se narodil 17. 2. 1944 ve Walesu. Vzdělání získal na Cardiff University a na Royal Academy of Music. V hudební praxi se prosazuje jako hráč na

hoboj, klávesové nástroje a saxofon. V počátcích své kompoziční činnosti je úspěšný jako autor hudby k reklamě. Zlomový okamžik v jeho kompoziční dráze nastává s uvedením cyklu Adiemus. V tomto crossover projektu Jenkins propojuje zvuk klasické hudby s prvky etnickými a to zejména užitím etnických bicích nástrojů. Jeho rukopis je charakteristický. Věnuje se hudbě světské i duchovní. Je držitelem řady čestných vyznamenání a titulů.

## Karl Jenkins-Stabat Mater

Premiéra Jenkinsovy Stabat Mater proběhla v roce 2008 v anglikánské Cathedral Church of Christ v Liverpoolu. Kompozice je rozdělena na 12 částí: Cantus lacrimosus, Incantation, Vidit Jesum in tormentis, Lament, Sancta Mater, Now my life is only weeping, And the mother did weep, Virgo virginum, Are you lost out in darkness?, Ave verum, Fac ut portem Christi mortem, Paradissi Gloria. Jenkins pracuje v těchto částech s původním i doplněným textem. V šesti částech jsou obsaženy všechny sloky vatikánského textu. V dalších šesti částech pracuje s texty originálními. Jsou to části: Ave verum, And the mother did weep (zde pracuje s textem v těchto odlišných jazycích – angličtina, hebrejšтина, latina, řečtina, aramejšтина), Lament (autorkou textu je Carol Barrat), Incantation (arabština), Are you lost in darkness, Now my life is only weeping (u dvou posledních částí vychází Jenkins ze starodávného textu upraveného do rýmu Stabat Mater básníkem Grahamem Davisem a je uveden v angličtině a aramejštině).





### **Schéma vokální složky jednotlivých částí:**

- |                                    |                                                                                   |
|------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------|
| 1) Cantus lacrimosus               | - smíšený sbor, komorní sbor, verš 1–4                                            |
| 2) Incantation                     | - kontraalt, arabský text                                                         |
| 3) Vidit Jesum in tormentis        | - komorní sbor, verš 5–10                                                         |
| 4) Lament                          | - mezzosoprán, angličtina, text – Carol Barrat                                    |
| 5) Sancta Mater                    | - smíšený a komorní sbor, verš 11–14                                              |
| 6) Now my life is only weeping     | - mezzosoprán, angličtina, řečtina, hebrejština, latina, aramejština              |
| 7) And the mother did weep         | - komorní sbor, angličtina, řečtina, hebrejština, latina, aramejština             |
| 8) Virgo virginum                  | - komorní sbor, verš 15                                                           |
| 9) Are you lost out of a darkness? | - mezzosoprán, komorní sbor, text z eposu o Gilgameshovi, angličtina, aramejština |
| 10) Ave verum                      | - komorní sbor, latina                                                            |
| 11) Fac, ut portem Christi mortem  | - komorní sbor, verš 16–17                                                        |
| 12) Paradisi gloria                | - komorní a smíšený sbor, verš 18–20                                              |

### **Instrumentace**

#### **Dechové nástroje:**

2 flétny, 2 hoboje, 2 klarinety, 2 fagoty (2. hráč střídá kontrafagot), 4 hory (F), 3 trubky (B), 3 trombony (2 tenor, 1 bas), tuba.

#### **Kompletní obsazení smyčců:**

1., 2. housle, viola, violoncello, kontrabas

#### **Bicí nástroje:**

instrumentace pro 5 hráčů + tympány

darbuka (nebo tarabuka, goblet drum), riq (nebo tamburína), zvony, 3 nízké tom-tomy (nebo jiné bubny), párové činely, prstové činely (finger cymbals), velký buben, zavěšený činel, tam-tam. V poznámkách autora k provedení je doporučeno hrát part darbuky údery rukou, při nedostupnosti uvedených nástrojů použít jim barevně podobné.

### **Schéma zpracování jednotlivých částí:**

|   | orchestrace                                | části                     | rozsah (takty) | rozsah (min) | bicí                      | takt     |
|---|--------------------------------------------|---------------------------|----------------|--------------|---------------------------|----------|
| 1 | tutti                                      | with piety                | 192            | 9:10         | tutti                     | 3/4      |
| 2 | cello, basa, etnický dřevěný dech. nástroj | with angst (úzkostlivě)   | 31             | 2:30         | -                         | 4/4      |
| 3 | tutti                                      | with torment (s trýzní)   | 77             | 6:23         | BD, tymp., činely         | 4/4, 2/4 |
| 4 | smyčce                                     | sorrowfully (strastiplně) | 45             | 3:50         | -                         | 4/4, 2/4 |
| 5 | tutti                                      | relentlessly (urputně)    | 145            | 6:20         | tutti                     | 3/4      |
| 6 | tutti                                      | tearfully (uplakaně)      | 47             | 4:06         | tymp., BD, zavěšený činel | 4/4      |

|    |                                        |                       |     |      |                             |               |
|----|----------------------------------------|-----------------------|-----|------|-----------------------------|---------------|
| 7  | smyčce                                 | lento                 | 87  | 5:53 | -                           | C             |
| 8  | smyčce, dřevěné dech. nástroje         | with piety, pladingly | 145 | 3:41 | darbuka, riq, finger cymbal | 3/4           |
| 9  | tutti                                  | se smyslem pro zkázu  | 70  | 5:13 | tymp., zvony, BD, tam-tam   | 4/4, 2/4      |
| 10 | smyčce, dřevěné dech. nástroje a horny | grave                 | 58  | 4:34 | -                           | 4/4, 3/4, 2/4 |
| 11 | -                                      | lento                 | 60  | 3:18 | tymp., riq, BD              | 3/4           |
| 12 | tutti                                  | andante               | 129 | 6:56 | tutti                       | 4/4, 12/8     |

Instrumentace zejména bicích nástrojů je pro Jenkinse příznačná. Jeho styl, který propojuje jednotlivé části Stabat Mater, je zároveň pojítkem s jeho dalšími kompozicemi. Metrické vnímání je podpořeno hrou simile, doplňovanou o nové barvy při výrazné rytmické podobnosti.

Jenkins ve Stabat Mater využívá citací některých svých předchozích skladeb. Pracuje s nimi při zachování základní harmonické i formální struktury.

V části Cantus lacrimosus slyšíme píseň Song of Tears, která je původně součástí autorova cyklu Adiemus II – Cantata Mundi (1996, ukázka č. 1). Harmonicky i formálně zachovaná píseň užívá textu sekvence.

Stejným způsobem nacházíme v části And the mother did weep adaptaci části cyklu Adiemus I – Songs of Sanctuary (1994) Amate Adea (ukázka č. 2). Formálně i harmonicky zachovaná píseň je opět doplněna textem pro Stabat Mater. Tonální rozdíly jsou

užity v různých verzích z důvodu provedení pro smíšený nebo ženský sbor.

Jenkins se inspiroje také svými hudebními partnery, se kterými spolupracoval v době svého dřívějšího hráčského působení. Např. s Mikem Oldfieldem spolupracoval na projektu pro BBC. Čtvrté album, které britský multiinstrumentalista vydává již v roce 1978, nese název druhé části Stabat Mater – Incantation. Oldfieldovo album je spíše než tradičním rockovým albem kompozicí blíží se umělému hudbě, využívá sólových vokálů a dívčího sboru. Všechny tyto prvky jsou i u Jenkinse patrné.

### Závěr

Hudba Karla Jenkinse je dostupná v celé řadě úprav pro různé typy vokálních a instrumentálních souborů, dostupných u vydavatelství Boosey a Hawk. V roce 2015 se stal prvním občanem Walesu, který získal rytířský titul za hudební kompozici a prolínání hudebních žánrů.

### Literatura

1. JENKINS, Karl. Stabat Mater. Londýn: Boosey & Hawkes, 2008
2. JENKINS, Karl. The Peacemakers. Londýn: Boosey & Hawkes, 2012. ISMN 9790060124341
3. JENKINS, Karl. Adiemus: Songs of sanctuary. Londýn: Boosey & Hawkes, 1998. ISMN M060108877
4. JENKINS, Karl. Adiemus V: Vocalise. Londýn: Boosey & Hawkes, 2003. ISMN 9790060116230
5. JENKINS, K. The Armed Man: A Mass for Peace. Londýn: Boosey & Hawkes, 2010. ISMN 9790060122552

6. JENKINS, Karl. Adiemus II: Cantata Mundi. Londýn:Boosey & Hawkes, 1996. ISMN 9790060108884
7. JENKINS, Karl. Requiem. Londýn:Boosey & Hawkes, 2004. ISMN 9790060116841
8. [www.karljenkins.com](http://www.karljenkins.com)
9. [www.boosey.com](http://www.boosey.com)
10. [www.bbc.co.uk](http://www.bbc.co.uk)

### **Résumé**

Stabat Mater Karla Jenkinse je charakterizována z pohledu struktury, instrumentace, textu a s přihlédnutím k jeho dalším skladbám. Doplněno o stručný životopis autora a obecnou charakteristiku sekvence Stabat Mater.

**Klíčová slova:** Karl Jenkins, hudba, Adiemus, Wales, Stabat Mater, hudební crossover, etnická hudba, duchovní hudba, vokálně-instrumentální hudba, pěvecký sbor.

**Keywords:** Karl jenkins, music, Adiemus, Wales, Stabat mater, music crossover, ethnic music, sacred music, vocal-instrumental music, choir.

**Mgr. Vít Krejčířík**, vystudoval Konzervatoř v Brně, obor hra na bicí nástroje. Hru na klavír, učitelství hudební výchovy pro ZŠ a SŠ a pedagogiku pak na Univerzitě Palackého v Olomouci. Zde je v současnosti doktorandem. Pracuje jako učitel na ZUŠ v Kroměříži, kde je též korepetitorem dětského pěveckého sboru Slunečnice. Spolupracuje na několika projektech s ČNSO, je pravidelným hostem FBM Zlín a MF Olomouc.



# Národný umelec Milan Novák – 90-te výročie narodenia skladateľa

JANA HUDÁKOVÁ



## Summary

Milan Novák belongs among the representatives of the Slovak musical modern. In addition to a number of awards, titles such as National Artist, Knight of International Culture, and so on. Although he celebrated his 90th birthday in 2017, he is still a very active composer. His compositional work is very wide and inventive, ranging from small instrumental compositions and folklore adaptations to scenic, choral, song, musical-dance scenes to larger scenic-dramatic formations.



## Osobnosť Milana Nováka

Skladateľ Milan Novák patrí medzi predstaviteľov slovenskej hudobnej moderny (Obr. 1). Je dnes posledným žijúcim skladateľom s titulom **Národný umelec**. Tento titul mu udelilo v roku 1988 Ministerstvo kultúry. Okrem tohto významného ocenenia mu Nadácia pre rozvoj miestnej kultúry v Budapešti za rok 2012 udelila titul **Rytier medzinárodnej kultúry za celoživotné dielo zamerané na rozvoj hudobnej kultúry**. Kuratórium Nadácie miestnej kultúry ocenilo prácu Milana Nováka ako dirigenta, umeleckého vedúceho, tvorcu oper, kantát, symfonických a komorných diel, ale aj jeho pedagogické pôsobenie. Milan Novák prispel veľkou mierou k rozvoju zborového spevu na Slovensku, mimoriadne úspešná bola jeho spolupráca s DSZ Slovenského rozhlasu v Bratislave a s Popradským detským speváckym zborom v Poprade. Nezištne však svojou tvorbou podporoval amatérsku hudobnú kultúru a v rámci toho i národnostné aktivity. Pracoval v medzinárodných porotách a ako skladateľ ovplyvnil a obohatil v duchovnej oblasti slovenskú, českú i maďarskú zborovú tvorbu. „Projekt ocenenia Milana Nováka, ktorý je všeobecne váženou osobnosťou slovenskej kultúrnej obce, navrhla Lisztová spoločnosť z Bratislavy. Spolu 183 návrhov na ocenenie titulom Rytier

medzinárodnej kultúry posudzoval poradný zbor Nadácie pre rozvoj miestnej kultúry, ktorý pozostával zo 70 členov, pracujúcich na troch kontinentoch v 14 štátoch.“<sup>1</sup> Titul Rytier medzinárodnej kultúry bol Milanovi Novákovi udelený v rámci galaprogramu XVII. ročníka Dňa maďarskej kultúry 19. januára 2012 v Budínskej reducte v Budapešti. Nositelia tohto titulu sú zapísaní do matrickej knihy rytierov kultúry. Toto príkladné podujatie v rozvoji miestnej kultúry vysoko hodnotí i Európska únia. Cena nenahrádza oficiálne štátne ceny, nesúperí a kredit ocenenia neznižuje ani to, že titul nie je finančne dotovaný, pretože cenu vytvorili osobnosti, pre ktoré rozvoj kultúry národov je ich celoživotným poslaním.

## Život Milana Nováka

Hudobný skladateľ, dirigent a organizátor verejného života, národný umelec Milan Novák, sa narodil 12. augusta 1927 v Trakoviciach do rodiny s bohatou hudobnou tradíciou. Jeho starý otec bol kontrabasistom v štyridsaťčlennej rómskej kapele. Otec bol multiinstrumentalista. Traja bratia hrali na violončele, klarinete a hoboji. Pre nich Milan Novák komponoval skladby. Neskôr komponoval aj pre svoje talentované štyri deti. Dcéra Kristína vyštudovala hru na harfu, Michaela flautu, Lucia balet a syn

Marek hru na violončelo. Jeho prvá manželka Dobroslava, bola herečkou a neskôr pedagógom na VŠMU v Bratislave, zomrela v roku 1997. V roku 1998 sa oženil s Máriou Sokolovou, s ktorou žije dodnes. Mária bola menežérkou Popradského detského zboru. Poznali sa aj cez festivaly detských dychových orchestrov.

### Detstvo a štúdiá

Novákovci sa z Trakoviec (rodnej dedinky pri Hlohovci) presťahovali do kultúrne vyspelejšieho Leopoldova. Milan tu už ako 9-ročný zastupoval miestneho organistu a neskôr pôsobil aj v miestnej dychovke ako hráč na lesný roh.

Klavír študoval v hudobnej škole v Nitre, kde sa pôsobil aj ako člen orchestra a spevák v detskom speváckom zbere. V tomto období začal nadobúdať skúsenosti i ako interpret v salónnom súbore, kde sú už zaznamenané jeho prvé pokusy o vlastnú tvorbu. V roku 1939 sa s rodinou presťahovali do Bratislavy, kde sa začal vzdelávať ako 12-ročný na gymnáziu a v roku 1943 začína študovať na konzervatóriu. Rád spomína na profesora Eugena Suchoňa, ktorý ho učil v prvom ročníku kompozíciu a ktorý ho nasmeroval na kompozičnú tvorbu. Na konzervatóriu študoval niekoľko predmetov paralelne: hru na klavír u F. Kafendu, dirigovanie u K. Schimpla a neskôr kompozíciu u A. Moyzesa. Prof. Kafenda nedovolil Novákovi študovať klavír, kompozíciu a dirigovanie súčasne. Tak si mladý umelec musel vybrať cestu, ktorou sa bude ďalej uberať. Vybral si kompozíciu (prof. Eugena Suchoňa) a dirigovanie (u Prof. Kornela Schimpla). Kafenda si ho pre tento výber prestal všímať, ako spomína skladateľ. Až po absolvovaní svojich troch absolventských koncertov roku 1949 mu prišiel zablahoželať a povedal mu, že jeho voľba bola správna.

### Profesijný profil

Ešte v tom istom roku 1949 nastupuje Novák do SLUK-u, kde však pracuje len prechodne. „Po ukončení konzervatória v r. 1949 bol žiakom Václava Talícha.“ (Jurík

1998, s. 212). Nepochybne bolo pre neho čťou, že mohol byť prvým slovenským žiakom významného českého dirigenta.<sup>2</sup> No zaujímavejšia ponuka práce sa mu naskytla ešte v tom istom roku, keď vyhral konkurz na post dirigenta symfonického orchestra Československého rozhlasu v Bratislave.

V roku 1950 dostáva povolávací rozkaz do Brna na vykonanie základnej vojenskej služby, kde sa mu podarí v jednotke založiť Vojenský umelecký súbor (VUS) a roku 1951 dostáva nový príkaz zostať v tomto súbore. O rok neskôr sa stáva jeho dirigentom a roku 1953 aj umeleckým vedúcim. Teleso sa postupe stalo reprezentatívnym nielen doma ale aj v zahraničí. Novák pracoval s týmto súborom až do dôchodku, do ktorého odišiel v marci 1988. Novák si tu vyslúžil hodnotu *plukovníka*.<sup>3</sup>

### Ocenenia

Pár mesiacov po Novákovom ukončení práce vo VUS je Milan Novák ocenený titulom Národný umelec, ktorý mu bol udelený na Pražskom hrade. Skladateľ získal aj *cenu Zväzu slovenských skladateľov, Cenu Mikuláša Schneidera-Trnavského, ceny Víta Nejedlého a Antonína Zápotockého a iné*. V roku 1973 získal *Cenu Jána Levoslava Bellu* za dielo *Prekroč náš čas*. Ceny vojenské: *Za vynikajúcu prácu, Za službu vlasti, Rad červenej hviezdy, Ceny za skladby Slovenského hudobného fondu a ceny Československého a slovenského zväzu hudobných skladateľov, Cena ministra kultúry a ministra obrany*, vo Fínsku ocenenie – *1. cena medzinárodnej rozhlasovej súťaže za detskú skladbu- pieseň „S pesničkou, pesničkou.“*

V roku 1987 sa stáva *predsedom Zväzu československých skladateľov a koncertných umelcov*. Jeho kompozičná tvorba bola niekoľkokrát ocenená *Cenou Slovenského hudobného fondu*.

### Tvorba Milana Nováka

„Ťažiskom Novákovho tvorivého príspevku je kompozičná tvorba siahajúca od drobných inštruktívnych skladieb a folklórnych





úprav cez scénickú, zborovú, piesňovú tvorbu, hudobno-tanečné scény až po väčšie scénicko-dramatické útvary. Novákove diela v tejto oblasti charakterizuje optimistický prejav, temperamentný rytmus, zmysel pre klenuto vedenú vokálnu líniu. Novákova tvorivosť bola i je vedená spontánnou muzikalitou. V jeho skladbách sa zrači nielen technická a technologická zdatnosť, ale aj dávka zdravej intuície zakotvenej v prirodzenej muzikalite.(...) v neskoršom období sa zameriava na tvorbu koncertného a symfonicko-vokálneho charakteru.“ (Dohnalová 1998, s. 213).

Pre ilustráciu uvedieme niekoľko významných diel:

- **K javiskovej tvorbe patria:** opera v jednom dejstve **s názvom Prestávka** (1985), opereta **Plná poľná lásky** (1957), hudobná komédia v troch dejstvách **Nie je všedný deň** (1959), muzikál v dvoch častiach **Opera Mafiozo** (1981),
- **Orchestrálna tvorba:**
  - a) skladby pre symfonický orchester: **Lezginka, Dve fanfáry, Štyri prelúdiá** (1980), **Rapsódia** (1982), **Scherzo** (1982),
  - b) skladby pre komorný orchester: **Malá suita v starom slohu** (1983), **Slávnostná predhra** (1983), **Rondino** (1987), **Jesenné rondino** pre sláčikový orch. (2007),
  - c) vokálno-inštrumentálne diela s orchestrom: **Štyri tváre roka** – kantáta pre detský zbor a orch./klavír, **Canere est proprium officium homini** pre DSZ, brass kvintet a organ (2004),
  - d) diela pre sólový hlas (hlasy) a orchester: **Deň clivo dohára** – štyri piesne pre soprán a orch. (klavír) na starú čínsku poéziu (1966), **Prekroč náš čas** – pieseň pre barytón a orch. (klavír) (1972), **Hory a srdce** – štyri piesne pre bas a orch. (klavír) (1973), **Aby bol život na zemi...** – kantáta pre soprán, organ, sláčiky a bicie nástroje (1975),
  - e) skladby pre sólový hlas (hlasy), zbor a orchester: **Dumka z hôr** pre recitátora, mužský zbor a orch. (1972), **Nežnosti** – kantáta pre tenor, miešaný zbor a orch. (1986),

- f) skladby pre sólový nástroj (nástroje) a orchester: **Concertino** pre trúbku, sláčiky, klavír štvorručne a bicie nástroje (1964), **Retrospektívy** (1996),
- h) skladby pre jeden sólový nástroj a orchester: **Romanca** pre violončelo a sláčiky, **Elégia** pre husle a sláčikový orch. (1951), **Tri skladby** pre hoboju a orch. (klavír) (1965), **Reminiscencie** pre violončelo a orch. (1969), **Koncert pre harfu a komorný orchester** (1972), **Koncert pre violončelo a orch.** (1977), **Hudba pre trombón a sláčikový orch.** (1985), **Parafrázy pre flautu a sláčikový orch.** (1985), **Koncertino** pre akordeón, sláčiky, harfu a bicie (2001), **Popradské concertino** pre klavír a komorný (žiacky) orch. (2006), **A od Prešova** – malé variácie pre flautu a sláčiky (2009), **Five o'clock** – koncert pre flautu a orch. (2013) atď.

Skladateľove diela eviduje SOZA (Slovenský ochranný zväz autorský pre práva k hudobným dielam) v počte okolo 700 diel, no v skutočnosti je ich omnoho viac, ako tvrdí sám autor. Preto nemožno na tomto mieste vymenovať všetky. Novák napísal množstvo diel pre: dva sólové nástroje a orchester, tri sólové nástroje a orchester, inštrumentálne komorné diela, sólové nástroje, duá, triá, kvartetá, kvintetá, vokálno-inštrumentálne komorné diela, sólový hlas s klavírom, inštruktívne skladby, vokálno-inštrumentálne inštruktívne diela, hudbu pre divadlo (napr. **Tanec nad plačom, Škriepky v Chioze** (1955), **Federico García Lorca: Dom Bernardy Alby** (1957), **Macbeth** (1958), **Zbojníci** (1959), **Sluha dvoch pánov** (1963), **Herodes a Herodias** (1968), **V zajatí doby** (1973), **Hamlet** (1974)), hudbu k filmom a hudobno-dramatickým pásmam a revuálne programy. Milan Novák písal sólové skladby pre všetky hudobné nástroje okrem lesného rohu.

#### Zborové skladby:

- a) pre miešané zbory: **Spev o Povstaní** (1954)<sup>1</sup>, **A ja mám Marínu** (1958), **Ej, hoscina** (1958)<sup>1</sup>, **Ej, zrútila sa skala** (1958)<sup>1</sup>, **Poslali ma jačmeň viazať** (1958)<sup>1</sup>, **Bratislava, otvor svoje brány** pre miešaný



- zbor a cappella (1973), *Vyletelo vtáča* (1975), *Hovorí zem* (1987), *Chlieb* (1987), *Proglas* pre miešaný zbor/detský zbor a recitátora (1994), *Janičko žltovlas* (2003), kantáta pre miešaný zbor a klavír (štvorročný) *Tatry 2004* (2005),
- b) pre mužské zbory: *Vyhorela lipka* pre mužský/detský zbor (1973), *Človek žil* (1976), *Moja Marína* (2002), *Ej, pobili Janička* (2003),
- c) pre ženské zbory: *Lúboštná sonatina – štyri ženské zbory a cappella* (1960), *Chceme žiť v láske – minikantáta* pre ženský zbor, flautu a sláčiky/4-ručný klavír (2001),
- d) pre detské zbory napísal najviac skladieb – okolo 90: Medzi najvýznamnejšie možno azda zaradiť *Zažblnkala vlnka – šesť detských riekaniak pre detský zbor a Orffov inštrumentár* (1971), **Štyri tváre roka** – kantáta pre detský zbor a orchester/klavír (1984), *Smiešne piesne* pre detský zbor a klavír (1987), *Prázdninová* (1992), *Proglas na slová Konštantína-filozofa* (1992), *Slovenčina* pre detský zbor a cappella/klavír (1995), *Vtáčie dialógy pre detský zbor a klavír* (1995), *Worlds evergreens* (1991) pre detský zbor a orchester – 20 skladieb a *Slovenské koledy* (1992) pre detský zbor a orchester – 18 kolied, *Canere est proprium officium homini* (2004).

Mnoho skladieb vzniklo pre **Popradský spevácky zbor**, ktorý je detským zborom. Dlhé roky bol zbormajstrom (dnes už nebohy) Dr. Jozef Búda, ktorý toto teleso vypracoval na špičkové teleso. Jozef Búda bol zároveň riaditeľom Štátneho komorného orchestra v Žiline, a tak pre Milana Nováka to bola veľká skladateľská výzva pre napísanie skladieb pre tieto dve telesá. S venovaním pre nich napísal pre detský zbor a orchester napr. cyklus *Štyri tváre roka*, *Worlds evergreens* a *Slovenské koledy*.

Cyklus **Worlds evergreens** pre detský zbor a orchester je inšpirovaný folklórnou tematikou z celého sveta. Každá pieseň skrýva v sebe typickú národnú pieseň určitej krajiny ako napr. *Požalej* (Rusko), *Alouette* (Fran-

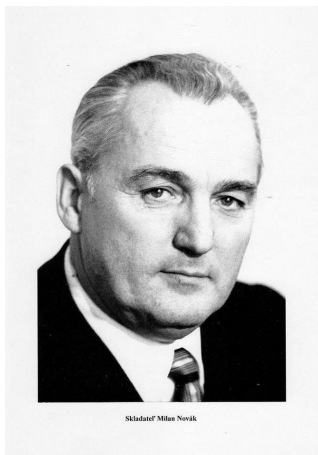
cúzsko), *El condor passa* (Južná Amerika), *Funiculi, Funicula* (Neapolská pieseň), *Red river* (kovbojská Americká pieseň), *Les sabots* (Holandsko), *Měsíček svítí* (Česko), *Macejko* (Slovensko), *Guraľu* (Poľsko), ... Podobne vznikli i **Slovenské koledy pre detský spevácky zbor a orchester**. Je to cyklus 18-tich slovenských kolied pre detský zbor a komorný orchester. Každá koleda je spracovaná svojším a osobitým štýlom skladateľa, ktorý rozvíja melodickú spevnosť a autentickú rytmiku jednotlivých kolied (Obr. 2).

Skladba **Canere est proprium officium homini** (2004) vznikla na objednávku dirigenta Búdu na medzinárodný festival detských zborov a v Nemecku v meste Halle v máji 2005 sa stala povinnou skladbou, ktorú spievali všetky zúčastnené zbory s orchesterom sprievodom

Na mnohých dielach pre deti možno vidieť originalnosť kompozičných postupov autora a jeho vnímanie detského sveta. Novák sa vo svojej širokej a bohatej tvorbe do veľkej miery venuje aj dielam pre deti, inštruktívnym skladbám či detským zborom ako málokto skladateľ tohto formátu a dokazuje, že je majstrom citu a kompozičnej fantázie. Na záver možno povedať, že tvorba skladateľa Nováka prešla cez všetky žánre a je bohatá nielen na tvorbu javiskovú, filmovú, komornú, zborovú či inštruktívnu, ale i na bohatstvo spracovania folklóru. Jeho život sa spája s celým Slovenskom s mestami od Bratislavy cez Poprad až po Prešov, no jeho tvorba už dávno prekročila hranice. K 90. jubileu skladateľa možno popriať pevné zdravie, neutíchajúci humor, ktorým on prekypuje, a ešte mnoho inšpirácie.

## Obrazová příloha

Obr. 1 Skladatel Milan Novák



Obr. 2 Z rukopisu skladatel'a (Tichá noc z cyklu Slovenské koledy)



## Poznámky

- 1 [http://www.podtatransky-kurier.sk/clanky/milan-novak-s-titulom-rytier-medzinarodnej-kult\\_d912?-PHPSESSID=06892b3fd8ace3c22c9d4f41ec138fe7](http://www.podtatransky-kurier.sk/clanky/milan-novak-s-titulom-rytier-medzinarodnej-kult_d912?-PHPSESSID=06892b3fd8ace3c22c9d4f41ec138fe7)
- 2 <http://www.podtatransky-kurier.sk/clanky/hudba-nepozna-hranice> dostupné na internete [26. 04. 2014]
- 3 <http://www.podtatranske-noviny.sk/clanok?category=3&page=7&perpage=200&article=14765> dostupné na internete [26. 04. 2014]

## Literatúra

1. DOHNALOVÁ, Lýdia: *Milan Novák*. In: *100 slovenských skladateľov*. Ed. Marián Jurík, Peter Zagar. Bratislava : Národné hudobné centrum, 1998, s. 213.
2. [http://www.podtatransky-kurier.sk/clanky/milan-novak-s-titulom-rytier-medzinarodnej-kult\\_d912?PHPSESSID=06892b3fd8ace3c22c9d4f41ec138fe7](http://www.podtatransky-kurier.sk/clanky/milan-novak-s-titulom-rytier-medzinarodnej-kult_d912?PHPSESSID=06892b3fd8ace3c22c9d4f41ec138fe7) dostupné na internete [26. 04. 2014]
3. <http://www.podtatranske-noviny.sk/clanok?category=3&page=7&perpage=200&article=14765> dostupné na internete [26. 04. 2014]

## Pramene

4. Interview so skladateľom Milanom Novákom – zhovárala sa Jana Hudáková

## Résumé

Milan Novák patrí medzi predstaviteľov slovenskej hudobnej moderny. Okrem množstva ocenení má aj udelené tituly – Národný umelec, Rytier medzinárodnej kultúry a ďalšie. Napriek tomu, že v tomto roku 2017 slávil svoje 90. narodeniny, je aj v súčasnosti skladateľom veľmi činným. Jeho kompozičná tvorba je veľmi bohatá a invenčná a siaha *od drobných inštruktívnych skladieb a folklórnych úprav cez scénickú, zborovú, piesňovú tvorbu, hudobno-tanečné scény až po väčšie scénicko-dramatické útvary*.

**Kľúčové slová:** hudobný skladateľ, slovenská hudobná moderna, kompozičná tvorba, ocenenia.

**Keywords:** music composer, Slovak music modern, composing creation, awards.

**PaedDr. Jana Hudáková, PhD.,** je odbornou asistentkou na Katedre hudby Inštitútu hudobného a výtvarného umenia Filozofickej fakulty na Prešovskej univerzite v Prešove (SR), kde vyučuje didaktické predmety, hlasovú výchovu a hudobnú psychológiu. Dizertačnú prácu *Didaktické, umelecké a estetické aspekty práce v detskom speváckom zbore* (školiť doc. PhDr. F. Matúš, CSc.) obhájila v r. 2005 na PF PU v Prešove. Publikuje v oblasti didaktiky, zborového spevu, pedagogickej interpretácie diela i folklóru. Je riešiteľkou domácich i medzinárodných projektov (v poslednom ukončenom projekte Comenius „EMP – Maths“ sa zaoberá didaktickou prepojenosťou matematiky a hudby).



# „85 let Kühnova dětského sboru“ (1932–2017)

JIŘÍ CHLUM



## Summary

Kühn's children choir is a phenomenon, which is enchanting the audience for 85 years by spontaneity of children's singing. Pure sound and sometimes even naive naturalness of voices are irreplaceable trumps of this body, which has gone a long way since its foundation. There were many generation changes and it has become a living legend in the history of Czech music culture. Irreplaceability of this children choir is not only in its mastery and contribution to culture but also in its pedagogical and educational role. Being a member of the choir at different stages of child's development arouses interest in music, develops imagination, social skills and ability to work in favour of all. Current choirmasters and their methods of work with children reflect population development of the choir. New young singers are replacing the growing ones and so the choir does not grow old.



V rámci doktorského studia se zabývám výzkumem školních pěveckých sborů působících na úrovni základního a středního školství Ústeckého kraje a dále pak erudičí či chcete-li připraveností sbormistrů na tuto náročnou práci. Dovolte mi ale, abych dnes překročil hranici Ústeckého kraje a vzpomněl na velmi zajímavé výročí Kühnova dětského sboru. Ten své posluchače již 85 let okouzluje spontánním projevem dětského zpěvu. Ano, myslím, že je to fenomén mezi sbory. Ryzí zvukovost a někdy až naivní přirozenost hlasů jsou nenahraditelnými trumfy tohoto tělesa, které od svého vzniku až do současnosti ušlo dlouhou cestu.

Dovolte mi, abych ve zkratce připomněl zásadní vývojové pilíře Kühnova dětského sboru. Tím prvním je období Jana Kühna, zakladatele. Sbor vedl od jeho založení v roce 1932 až do své smrti v roce 1958. Jeho aktivity, které vedly k založení sboru, jsou spojeny již s rokem 1931, kdy se rozhodl ke kroku, který v té době a ve věku, kdy je člověk nabitý životní energií a elánem, učinila mimochodem řada významných českých hudebníků. Vstoupil totiž na půdu pražského rozhlasu<sup>1</sup>. A právě tam v roce

1932 pro potřeby rozhlasu založil malý dětský sbor. Prvními členy se stalo deset dětí z 2. a 3. třídy obecné školy z Prahy 11. O rok později sbor začal používat oficiální název „Dětský sbor pražské rozhlasové stanice“ a rozrostl se na 30 členů. V roce 1934 ve sboru zpívalo na 50 dětí a byla započata promyšlená proměna sdružení a budování základny dětského zpěvu a sborového umění. Tyto snahy vyvrcholily v roce 1942, kdy se těleso rozrostlo na 350 členů a bylo přejmenováno na Kühnův dětský sbor.

Doba temna v podobě nacistické okupace a 2. světové války přinesla Janu Kühnovi a jeho dětskému sboru nemalé existenční starosti. Odchází z rozhlasu a navzdory těžké době, nebo snad právě proto dětský sbor kontinuálně funguje dále, a to v těsném partnerství se staronovým Českým pěveckým sborem, který byl 30. prosince 1945 Janem Kühnem nově představen veřejnosti. O vzniku Českého pěveckého sboru ve třicátých letech minulého století, který tvořili dospělí zpěváci a jehož cílem byla produkce závažnějších děl, jsem se nezmínil záměrně, protože můj příspěvek pojednává především o Kühnově dětském sboru. Jeli-



kož ale tato tělesa spolu úzce souvisí, obě byla založena Janem Kühnem, považují za vhodné se alespoň takto o jejich partnerství zmínit. Důležitým mezníkem se stal 21. prosinec 1950, kdy oba sbory byly výnosem ministra školství přičleněny k České filharmonii<sup>2</sup>. Tento krok přinesl sboru materiální i uměleckou stabilitu.

Po více jak sedmi letech po boku České filharmonie, tedy úspěchu na domácí i zahraniční hudební scéně, ve věku nedožitých 67 let dne 5. února 1958 Jan Kühn umírá. Na dalších devět let do čela sboru nastupuje jeho manželka Markéta Kühnová.

Druhým vývojovým pilířem Kühnova dětského sboru je období dosud úřadujícího sbormistra Jiřího Chvály (1933). Od chvíle jeho nástupu v roce 1967 až do současnosti tak byla další desetiletí prostoupěna nekonečným řetězcem aktivit, umění a lásky k hudbě v duchu odkazu legendárního sbormistrovského předchůdce Jana Kühna<sup>3</sup>. Připomeňme některé události, které přispěly ke zvýšení prestiže sboru pod vedením Jiřího Chvály. V roce 1968 to byla 1. cena Tvořivosti mládeže v belgickém Neerpeltu, v roce 1970 vystoupení v milánské La Scale, v roce 1971 se sbor podílel na novodobé premiéře Vaňhalovy Stabat Mater, světová ocenění za gramofonové nahrávky<sup>4</sup>, první cesta do Japonska, Janáčkova hudební poetika a nová stylová rovina Bohuslava Martinů<sup>5</sup>, ztvárněna na Pražském jaru v roce 1987, spolupráce s Rafaelem Kubelíkem, v roce 1994 první zájezd do USA, v roce 2000 Singapur a Malajsie, v roce 2001 debut v newyorské Carnegie Hall, v roce 2004 zájezd do Moskvy, v roce 2005 Mexiko, Avignon a tak bych mohl pokračovat. Velmi zajímavou a v neposlední řadě významnou aktivitou sboru je spolupráce s Národním divadlem v Praze, kde spolupracuje v nastudování hudebně-scénických obrazů činoher a především oper.

Jak vidíte, Kühnův dětský sbor ušel velký kus cesty, ale také prošel mnoha generačními proměnami. Myslím ale, že nenahraditelnost tohoto dětského sboru nespočívá pouze v jeho umění a kulturním přínosu, ale

jde ruku v ruce také s jeho pedagogicko-výchovným posláním. Úspěch, kterého dosáhl a stále dosahuje, je výsledkem metodicko-didaktického přístupu vedení sboru. V různém stupni vývoje dítěte probouzí zájem o hudbu, rozvíjí jeho představivost, vychovává k družnosti a schopnosti pracovat ve prospěch celku. Důležitým prvkem nabídky pro rodiče a jejich děti je smysluplné využití volného času dětí nejen z celé Prahy, ale i širokého okolí. Kromě pravidelných zkoušek každé dítě přihlášené do sboru dvakrát ročně zpívá na pódiu nejkrásnějšího hudebního sálu, jaký Praha má, ve Dvořákově síni pražského Rudolfinu. Sbor v rámci své činnosti s dětmi pracuje nejen po hlasové stránce, ale pravidelně v rámci příprav koncertních vystoupení děti připravuje také choreografka a odbornice na lidový tanec Živana Vajsarová<sup>6</sup>.

Metodika přípravy počítá s rozdělením do tří základních skupin podle věku dítěte:

**Kühňátka** – předškolní děti, zpravidla 4–6 let

**Přípravná oddělení** – zpravidla 6–14 let

**Koncertní oddělení** – kritériem jsou pěvecké a hudební schopnosti dítěte

Jednotlivá oddělení podléhají dalšímu členění podle věku, schopností a bydliště dítěte:

#### **Oddělení Kühňátek**

KHZ1, KHV1 (4–5 let), KHZ2, KHV2 (4–6 let)

– sbormistryně Zdeňka Vaculík Erlebachová  
KHK1 (4–5 let), KHK2 (4–6 let) – sbormistryně Karolína Koňaříková

KHS1 (4–5 let), KHS2 (4–6 let) – sbormistryně Marie Papežová Erlebachová

#### **Přípravná oddělení**

AB1, AB2, AB3, AV (6–8 let) – sbormistryně Zdeňka Vaculík Erlebachová

A (6–8 let) – sbormistryně Karolína Koňaříková

M (6–8 let) – sbormistryně Tereza Bystřická

MV (7–10 let) – sbormistryně Světlana Tvrzická

VS (7–10 let) – sbormistryně Tereza Bystřická



DSD (9–14 let) – sbormistryně Světlana Tvrzická

**KO, koncertní oddělení** – sbormistři Jiří Chvála a Petr Louženský. Věkové rozdělení jednotlivých oddělení je orientační. I v tomto případě o zařazení dětí rozhodují sbormistři. Hlavním kritériem jsou opět pěvecké a hudební schopnosti, nikoli věk samotný. V jistém případě i bydliště může hrát zásadní roli, a to zejména u mladších dětí. Zkoušky probíhají na čtyřech místech Prahy:

**Holešovice:** Aula ZŠ TGM, Ortenovo nám. 34, Praha 7

**Stodůlky:** Křesťanské centrum Třináctka Luka, Mukařovského 1986, Praha 5

**Vyšehrad:** ZŠ Křesomyslova, Křesomyslova 2, Praha 4

**Národní divadlo:** Národní divadlo, Sborový sál, Praha 1<sup>7</sup>

A nyní mi dovoluete krátce představit současné sbormistry Kühnova dětského sboru. Tím prvním je **umělecký ředitel Jiří Chvála**. Ten absolvoval obor dirigování na pražské HAMU, poté působil jako sbormistr Českého pěveckého sboru (později Pražského filharmonického sboru) a Kühnova dětského sboru, v jehož čele, jak již bylo řečeno, stojí od roku 1967. **Sbormistr Koncertního oddělení Petr Louženský** absolvoval na Pražské konzervatoři ve třídě prof. Jana Riedlbaucha flétnu, u prof. Miroslava Košlera a prof. Miriam Němcové dirigování a na Filozofické fakultě Univerzity Karlovy v Praze hebraistiku a arabistiku. Na pražské HAMU získal doktorandský titul v oboru dirigování. V roce 2015 absolvoval s Kühnovým dětským sborem úspěšné turné po Austrálii a Novém Zélandu, posledním kontinentu, kde Kühňata ještě nekoncertovala. **Světlana Tvrzická, sbormistryně přípravných oddělení**, se narodila v Moskvě. V letech 1964 až 1974 navštěvovala Dětskou školu sborového zpěvu. Poté nastoupila na hudební učiliště při Moskevské konzervatoři, obor dirigent – sbormistr, které ukončila v roce 1979. V lednu 1989 byla na základě kon-

kurzu přijata do Kühnova dětského sboru, kde od té doby působí jako sbormistryně.

**Tereza Bystřická, sbormistryně přípravných oddělení**, vystudovala obor hudební výchova – sbormistrovství na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze, ve třídě prof. Jiřího Koláře. Více než deset let byla členkou Kühnova dětského sboru. Její sbormistrovská spolupráce s tímto uměleckým tělesem se datuje od roku 1996. **Zdeňka Vaculík Erlebachová, sbormistryně Kühňátek**, je sbormistryní přípravných oddělení Kühnova dětského sboru. **Marie Papežová Erlebachová, sbormistryně Kühňátek, klavírní doprovod**, vystudovala klavír na konzervatoři v Pardubicích a poté na HAMU v Praze. V současné době studuje obor dirigování na HAMU v Praze pod vedením prof. Jiřího Chvály, doc. Tomáše Koutníka a doc. Leoše Svárovského. **Karolína Koňářková, sbormistryně Kühňátek**, v současné době studuje hudební výchovu, sbormistrovství a německý jazyk na Pedagogické fakultě Univerzity Karlovy v Praze a dirigování pod vedením Marka Valáška. **Eliška Hrubá Toperczerová, hlasová poradkyně, režisérka**, byla dlouholetou členkou Kühnova dětského sboru, který ji přivedl ke zpěvu a na divadelní prkna. Studium zpěvu na AMU absolvovala ve třídě prof. M. Hájossových v roce 1995. Pro Kühnův dětský sbor pracuje jako hlasová poradkyně a režisérka od roku 2005<sup>8</sup>.

Současní sbormistři a jejich metodika práce s dětmi reflektuje populační vývoj tělesa. Namísto odrůstajících dětí přicházejí neustále noví zpěváci, a proto vlastně hudební soubor nestárne. A tak mi dovoluete tuto vzpomínku na Kühnův dětský sbor zakončit krátkým citátem z vyznání hudebního skladatele Jana Hanuše ze dne 23. listopadu 1998: „... *Kühnův dětský sbor to byl, který i mne svým nenahraditelným kouzlem dětských hlasů připoutal k dnes již celoživotní práci. Snad je na dětských sborech to nejkrásnější, že jsou stále mladé, stále dětské a my při každém setkání s tou čistě beráncí barvou dětských hlasů omládneme...*“<sup>9</sup>

## Poznámky

- 1 Pokora. Miloš: Krásná je modrá obloha, Kühnův dětský sbor, o.p.s. 2007, str. 16
- 2 Tamtéž, str. 32
- 3 Tamtéž, str. 54
- 4 1976 – Prize of the Art Festival Tokyo, 1977 – Grand Prix Caecilia de l'Union de la Presse Musicale Belge, Brusel, 1978 – Prix Edison de la Critique Hollandaise du Disque, 1978 – Grand Prix du Disque de l'Academie Charles Cros, Paris
- 5 Hons. Miloš: Česká sborová tvorba 20. století, Acta Universitatis Purkynianae, UJEP, Ústí nad Labem, 2000, str. 33–86
- 6 [www.kuhnata.cz](http://www.kuhnata.cz)
- 7 [www.kuhnata.cz](http://www.kuhnata.cz)
- 8 [www.kuhnata.cz](http://www.kuhnata.cz)
- 9 Pokora. Miloš: Krásná je modrá obloha, Kühnův dětský sbor, o.p.s. 2007, str. 178

## Résumé

Kühnův dětský sbor je fenomén, který již 85 let okouzluje spontánním projevem dětského zpěvu. Ryzí zvukovost a někdy až naivní přirozenost hlasů jsou nenahraditelnými trumfy tohoto tělesa, které od svého vzniku až do současnosti ušlo dlouhou cestu vývoje. Prošlo mnoha generačními proměnami a v dějinách české hudební kultury se stalo živoucí legendou. Nenahraditelnost tohoto dětského sboru nespočívá pouze v jeho umění a kulturním přínosu, ale jde ruku v ruce také s jeho pedagogicko-výchovným posláním. V různém stupni vývoje dítěte probouzí zájem o hudbu, rozvíjí jeho představivost, vychovává k družnosti a schopnosti pracovat ve prospěch celku. Současní sbormistři a jejich metodika práce s dětmi reflektuje populační vývoj tělesa. Namísto odrůstajících dětí přicházejí neustále noví zpěváci, a tak hudební soubor nestárne.

**Klíčová slova:** Kühnův dětský sbor, dětský sbor, pěvecký sbor, sbor, Jan Kühn, Markéta Kühnová, Jiří Chvála, Kühnata, hudební těleso, výročí, sborový zpěv, dětský zpěv, koncerty, koncertní repertoár, současní sbormistři, sbormistři, vedení sboru, zpěváci, chronologie, metodika pěvecké výchovy.

**Keywords:** Kühn's children choir, children choir, choir, Jan Kühn, Markéta Kühnová, Jiří Chvála, members of Kühn's choir, music body, anniversary, choir singing, children singing, concerts, concert repertoire, current choirmasters, choirmasters, choir management, young singers, chronology, methods of singing education.

**Jiří Chlum** (1964), vystudoval konzervatoř v Teplicích obor hra na varhany u Elizabeth Brinsden (Austrálie). Na hudební katedře PF Univerzity Hradec Králové vystudoval obor sbormistrovství chrámové hudby a obor hudební výchova na Katedře hudební výchovy PF UJEP v Ústí nad Labem. V současné době je studentem doktorského programu Hudební teorie a pedagogiky na Katedře hudební výchovy PF UJEP v Ústí nad Labem. Absolvoval kurzy improvizace v barokním a romantickém stylu ve Frankfurtu nad Odrou u doc. Petera van Dijka (Nizozemsko) a doc. Krzysztofa Ostrowskeho (Polsko), interpretační kurz na brněnské JAMU u profesorky Kamily Klugarové. Je ředitelem mezinárodního festivalu „Varhanní duchovní hudba ve Filipově“. Věnuje se pedagogické, koncertní a publikační činnosti u nás i v zahraničí.





# Eva Langsteinová – tvorivý pedagóg

DAGMAR STRMEŇOVÁ



## Summary

In the post, we approach the personality of Prof. PhDr. Eva Langsteinová, CSc., from the aspect of pedagogical-scientific activities, as well as from the point of view of the organization of international choirs' choir ABB and international symposia Cantus choralis Slovaca in Banská Bystrica.



## Úvod

Prof. PhDr. Eva Langsteinová, CSc., je významná vedecko-pedagogická osobnosť maďarskej národnosti, pôsobiaca na Slovensku. Jej nesmierna ambícia, cieľavedomosť, zdravá ctižiadosť a hlad po nových vedomostiach ju neustále pobádali k štúdiu a získaniu ďalších teoretických vedomostí, ktoré potom využila vo svojej pedagogickej praxi. Neutíchajúca aktivita a z toho plynúca tvorivá produktivita, obetavosť a húževnatosť sú vlastnosti, ktoré vyústili do jej prirodzenej, nevynútenej autority, ktorá je pre všetkých podnetná. (Sedlický, T. 1999) Svoje didaktické koncepcie dokáže nielen sformulovať, ale vdýchnuť im aj život didaktickými postupmi, vyučovacími metódami a organizačnými formami. Svojou neúnavnou prácou prispela k rozvoju hudobnej pedagogiky na Slovensku. Poznajú ju odborníci nielen na Slovensku, ale aj v zahraničí.



## 1 Pedagogické pôsobenie

Pedagogické pôsobenie Evy Langsteinovej je neustále spojené s hudobnou pedagogikou, najmä s problematikou didaktiky hudobného vzdelávania. Pedagogické skúsenosti a zručnosti najprv získavala ako učiteľka základnej deväťročnej školy. Neskôr ako vysokoškolský pedagóg svojou prednáškovou a vedeckou činnosťou sa snažila rozvíjať hudobnú pedagogiku

nielen na základných, ale aj na vysokých školách.

### 1.1 Pedagogická činnosť

Už popri štúdiu na vysokej škole – na Pedagogickej fakulte, nastúpila v roku 1966 ako učiteľka na Základnú deväťročnú školu na Okružnej ulici v Banskej Bystrici. Na tejto škole ostala pôsobiť aj po skončení vysokoškolských štúdií.

V roku 1975 nastúpila Eva Langsteinová ako didaktička hudobnej výchovy na Katedru hudobnej výchovy v Banskej Bystrici. Vyučovala tu teóriu vyučovania hudobnej výchovy, hudobnú výchovu pre študentov učiteľstva 1. stupňa základných škôl a viedla pedagogickú prax.

Už od svojho nástupu na pedagogickú fakultu si bola vedomá, že si musí zvýšiť kvalifikáciu.

Vypracovala rigoróznou prácu, ktorá sa týkala moderného poňatia hudobnej výchovy, a v roku 1979 získala titul Doktor filozofie (PhDr.), ktorý prevzala v Aule Univerzity Komenského v Bratislave.

Na Pedagogickej fakulte Karlovej Univerzity získala v roku 1985 vedecký titul kandidát pedagogických vied (CSc.) v špecializácii teória vyučovania hudobnej výchovy.

Rok po ukončení vedeckej aspirantúry na PF KU v Prahe sa stala hlavnou garantkou celoštátneho experimentu rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy na základnej škole.

Zároveň prednášala učiteľom hudobnej výchovy a učiteľom estetickéj výchovy, čo trvalo až do roku 1993.

V roku 1995 po úspešnej habilitácii priznal rektor Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici Eve Langsteinovej titul docenta v odbore hudobná výchova.

Vo februári 2001 na FHV UMB v Banskej Bystrici úspešne ukončila proces inaugurácie a o rok neskôr bola Eva Langsteinová menovaná prezidentom Slovenskej republiky Rudolfom Schusterom za profesorku v odbore hudobná veda.

## 2 Projekty, výskumná a publikačná činnosť

Neustála aktivita motivovala Evu Langsteinovú do tvorby projektov, riešeniu množstva výskumných prác a s tým súvisiacej publikačnej činnosti.

### 2.1 Projekty

#### 2.1.1 Projekt rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy

Rozhodnutím MŠ SSR bolo uzákonené, že na Slovensku bude zriadená jediná experimentálna škola na Kuzmányho ulici v Banskej Bystrici. Garanciu a záštitu nad experimentálnou školou prevzala Katedra hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici. Vedúcou garantkou projektu bola Eva Langsteinová, ktorá rozpracovala projekt rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy. Hlavná garantka projektu vytvorila pre každý ročník podrobný tematický plán a týždenne musela napísať prípravu pre tri vyučovacie hodiny.

Tento experiment rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy na 1. stupni základnej školy bol realizovaný od školského roku 1987/1988 až do 1992/1993.

Vo vyučovacích hudobnej výchovy bolo zámerom uplatňovať hravé formy práce, spájanie spevu s pohybom, hra na hudobných nástrojoch, rozvíjať hudobnú predstavivosť a obohacovať slovnú zásobu.

V roku 1996 MŠ SR schválilo a vydalo učebné osnovy pre rozšírené vyučovanie hudobnej výchovy. (Micháliková, D. 1989)

#### 2.1.2 Projekt Art – gymnázia v Banskej Bystrici

Gymnázium na Kollárovej ulici 22 v Banskej Bystrici vzniklo s účinnosťou od 1.9. 1993 zriaď. listinou č. 1101/1993/OSRSŠ/Ša/PI zo dňa 10.6.1993 Školskej správy II. v Banskej Bystrici a jej doplnkom k listu č. 1765/1996 zo dňa 16.8.1996, Krajským úradom v Banskej Bystrici. Úlohou bolo experimentálne overiť projekt gymnaziálneho štúdia zameraného na umeleckú výchovu. Predkladateľkou projektu bola riaditeľka gymnázia PaedDr. Alena Škapincová. Projekt bol vypracovaný pod gesciou Katedry hudobnej a estetickéj výchovy, Fakulty humanitných vied UMB v Banskej Bystrici. Doc. PhDr. Eva Langsteinová, CSc., uviedla: *„Pani riaditeľka hľadala pomoc, a tak prišla na Katedru hudobnej a estetickéj výchovy. Hľadala odbornú garanciu. V tom čase bola vedúcou katedry pani doc. Eva Michalová, ktorá bola zároveň aj predsedníčkou kultúrnej komisie na mestskom zastupiteľstve. Doc. Michalová ma oslovila, či by ma tento projekt nezaujímal. Zaujal ma hlavne preto, lebo sa mi zdalo, že táto škola by mohla byť pokračovaním pre deti zo Základnej školy s rozšírenou hudobnou výchovou na Moskovskej ulici.“* (Strmeňová, D. 1999, s. 24)

Riaditeľka gymnázia potvrdila, že hlavným garantom projektu bola Eva Langsteinová a že tvorba projektu osemročného gymnázia bola viac menej záležitosťou manažmentu školy a hlavného garanta doc. E. Langsteinovej. (Strmeňová, D. 1999)

Výsledky nášho výskumu potvrdili opodstatnenie existencie takéhoto typu strednej školy pre prípravu študentov na vysokoškolské štúdium príslušných umeleckých smerov ako aj pre prácu v osvetových či iných kultúrnych zariadeniach. (Strmeňová, D. 1999)

#### 2.1.3 Projekt externého štúdia hudobnej pedagogiky na FHV UMB v Banskej Bystrici

Eva Langsteinová sa v roku 1996 stala vedúcou autorského kolektívu programu externého štúdia hudobná pedagogika pre

učiteľov základných umeleckých škôl. Vysokoškolské štúdium bolo určené výlučne pre absolventov konzervatórií. Išlo o magisterský typ štúdia. Tento program bol obsahovo a organizačne koncipovaný tak, aby jeho absolventi získali vysokoškolské vzdelanie druhého stupňa, teda plnú kvalifikáciu pre základné umelecké školy a pre základné školy. Vedomosti a zručnosti, ktoré študenti získali počas štúdia na strednej umeleckej škole hudobného zamerania primerane doplnili predmety, ktoré tvorili obsah študijného programu.

V rámci realizácie tohto študijného programu prednášali profesori a docenti FHV UMB v Banskej Bystrici i hosťujúci docenti a profesori iných univerzít a významní interpreti. Hoci išlo o platenú formu štúdia, bol oň veľký záujem.

Po rozdelení vysokoškolského štúdia na bakalársky a magisterský stupeň (Bc. 3 roky + Mgr. 2 roky) sa toto päťročné štúdium javilo ako finančne náročné a škola ho už neposkytovala. (Langsteinová, E. 2017)

## 2.2 Výskumná činnosť

Eva Langsteinová vyriešila množstvo výskumných úloh, či už ako členka výskumného tímu, alebo ako vedúca riešiteľka výskumného kolektívu. Mnohé výskumy využila vo vedeckých prácach pri zvyšovaní kvalifikačného rastu, alebo výskumne overovala opodstatnenosť svojich projektov.

## 2.3 Publikačná činnosť

Nechceme tu citovať kompletne bohatú publikačnú činnosť. To bude uvedené v pripravovanej monografii.

Venujme pozornosť súboru učebníc hudobnej výchovy pre základné školy, ktoré sú dokumentom kreativity ich autorky.

Eva Langsteinová sa venovala vypracovaniu koncepcie učebníc hudobnej výchovy pre primárny a sekundárny stupeň vzdelávania na základnej škole. V tejto koncepcii kladla veľký dôraz na komplexný rozvoj osobnosti žiaka prostredníctvom vokálno-inštrumentálnych, perцепčných, hudobno-pohybo-

vých, hudobno-inštrumentálnych, hudobno-dramatických a tiež tvorivých činností.

Učebnice hudobnej výchovy pre 2.–9. ročník základnej školy zabezpečila po vyhratí konkurze dvojica autorov Eva Langsteinová a Belo Felix. Okrem učebníc napísali aj metodické príručky k učebniciam a spolupracovali pri realizácii príslušných zvukových nahrávok na CD.

Učebnice hudobnej výchovy z pera Evy Langsteinovej a Bela Felixu poskytujú žiakom vedomosti a radosť z hudby a pre učiteľov hudobnej výchovy veľkú výzvu, využiť účinne všetko, čo tieto učebnice ponúkajú. Celý kompletný súbor týchto učebníc vznikol v priebehu desiatich rokov. Jednotná metodická koncepcia ponúka celkový pohľad od regionálnej až po svetovú kultúru so zachovaním národnej a európskej identity.

Podľa muzikológa a hudobného pedagóga Ladislava Burlasa prínosom nových učebníc hudobnej výchovy je:

- jednotná metodicko-didaktická metóda, rešpektujúca nové poznatky hudobno-edukačnej koncepcie, kladúca dôraz na expozíciu učebných osnôv,
- celkový pohľad na zladenie kontextu našej i európskej kultúrnej situácie,
- moderná typológia vyučovacej hodiny, možnosť zopakovania poznatkov a lepšie osvojovanie si rozumovej i emocionálnej zložky,
- spätná väzba a iniciatíva učiteľa,
- syntéza súčasných didakticko-metodických postupov, ako sú podnety z koncepcií Z. Kodálya, C. Orffa, integratívnej a komunikatívnej pedagogiky,
- motivácia aktívnych i kreatívnych schopností žiakov a obohatenie recepcnej kultúry.

(Burlas, L. 2007, s. 7)

Eva Langsteinová bola do roku 2006 vedúcou autorského kolektívu pre tvorbu učebníc a metodických príručiek hudobnej výchovy pre 2. až 9. ročník základnej školy.

V rokoch 2004 až 2006 sa stala odbornou garantkou tvorby učebníc hudobnej výchovy pre základné školy s maďarským vyučova-

cím jazykom v Slovenskej republike. (Langsteinová, E. 2017)

### **3 Organizačná činnosť**

Eva Langsteinová okrem pedagogickej činnosti, vedecko-výskumnej činnosti sa podieľala na organizovaní rôznych seminárov, konferencií. Tu nie je priestor, aby sme všetko vymenovali. Spomeňme aspoň tri významné aktivity.

#### **3.1 Medzinárodný festival speváckych zborov Akademická Banská Bystrica**

História medzinárodného festivalu speváckych zborov Akademická Banská Bystrica (ďalej ABB) sa začala písať od roku 1985 pod záštitou Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici. Na organizácii festivalu sa Eva Langsteinová podieľala od jeho začiatku ako členka organizačného výboru, podpredsnička organizačného výboru, napokon ako riaditeľka súťaže ABB. Na organizácii festivalu participovala až do roku 2011.

Festival ABB sa postupom času rozvíjal. Zväčšil sa počet kategórií speváckych zborov. Od roku 1993 pribudla kategória ženských speváckych zborov, v roku 1997 sa zriadila kategória komorných speváckych zborov. Na 13. ročníku ABB mohli súťažiť aj stredoškolské spevácke zbory vo svojej kategórii. Od roku 1997 sa zaviedla aj voľba Miss ABB.

Festival ABB pravidelne uvádzal skladby novej slovenskej zborovej tvorby, ale aj skladby zahraničných svetových skladateľov. Počas jeho existencie sa vystriedalo mnoho domácich a zahraničných zborov, zbormajstrov, hudobných skladateľov a iných významných predstaviteľov hudobného života. Toto kultúrne podujatie sa koná na Univerzite Mateja Bela v Banskej Bystrici každý druhý rok a jeho cieľom je podporiť hudobnú aktivitu mládeže. Dôraz sa kladie na reprezentáciu Univerzity Mateja Bela a mesta Banská Bystrica. Podľa slov pani profesorky, má na túto prácu nezabudnuteľné spomienky a zážitky zo stretnutí s osobnosťami hudobného života. (Langsteinová, E. 2017)

#### **3.2 Medzinárodné sympóziu Cantus choralis Slovaca**

V roku 1994 bol prostredníctvom zástupcov Katedry hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici a Katedry hudobnej a estetickej výchovy FHV UMB v Banskej Bystrici, zorganizovaný prvý ročník medzinárodného sympózia Cantus choralis Slovaca. Eva Lansteinová sa stala podpredsničkou organizačného výboru a pracovala v organizačnom tíme sympózia počas sedem ročníkov.

Cieľom sympózií bolo mapovanie histórie zborového spevu na Slovensku, prezentovať slovenskú zborovú tvorbu nielen doma, ale ju dostať do povedomia aj v zahraničí. Prvý ročník sympózia bol verejnosťou kladne hodnotený a tak sa zaviedla tradícia ročného striedania medzinárodných sympózií Cantus choralis organizovaných v Ústí nad Labem a Cantus choralis Slovaca v Banskej Bystrici. Významnou súčasťou týchto sympózií sú koncertné a iné sprievodné kultúrne podujatia. (Pazúrik, M. 2004)

#### **Záver**

Hoci Prof. PhDr. Eva Langsteinová, CSc., odišla dňa 1. augusta 2010 na vlastnú žiadosť do dôchodku, naďalej je pedagogicky a vedecky činná. Prednáša na rôznych vysokých školách. Môžeme menovať Fakultu múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici, Pedagogickú fakultu Univerzity Konštantína Filozofa v Nitre.

Je častou predsedníčkou komisie dizertačných skúšok a obhajob dizertačných prác na Akadémii umení v Banskej Bystrici, je členkou odborovej komisie doktorandského štúdia PF UKF v Nitre. Vypracúva rôzne oponentské a recenzné posudky doma i v Českej republike, kde je pozývaná do komisií habilitačných konaní. Stále publikuje a pozývajú ju na rôzne hudobno-pedagogické konferencie. Ešte stále verí v to, že učiteľská profesia nadobudne konečne patričné spoločenské postavenie, ktoré známy hudobný skladateľ a pedagóg Ladislav Buras sformuloval nasledovne:

„Dajbože časy, keď spoločnosť pochopí, že tvorba  
– a sem rátam aj tvorivú prácu pedagógov –  
je to najcennejšie, čo ľudstvo môže mať!“

## Literatúra

1. BURLAS, Ladislav. 2007. *Učebnice hudobnej výchovy v kontexte hudobnej výchovy na Slovensku*. Referát – Dni hudobnej výchovy. In.: Zborník z 2. ročníka medzinárodnej hudobno-pedagogickej konferencie v Banskej Bystrici. Banská Bystrica: UMB Pedagogická fakulta, 2007, s. 7. ISBN 978-80-8083-638-2
2. LANGSTEINOVÁ, Eva. 1999. *Výberová personálna bibliografia*. Banská Bystrica: UMB FHV, 1999. ISBN 80-8055-294-0
3. LANGSTEINOVÁ, Eva. 2017. *Životopis*. (Dokument) Rkp. 2017.
4. LANGSTEINOVÁ, Eva. 2017. Rozhovory s autorkou. Banská Bystrica, september 2017.
5. MICHÁLKOVÁ, Dagmar. 1989. *Banskobystrický model rozšíreného vyučovania hudobnej výchovy*. Diplomová práca, rkp. Banská Bystrica: FHV UMB v Banskej Bystrici, Katedra hudobnej a estetickkej výchovy, 1989.
6. PAZÚRIK, Milan. 2004. *Cantus choralis Slovaca*. In.: Zborník materiálov zo VI. medzinárodného sympózia o zborovom speve. Banská Bystrica: UMB, Pedagogická fakulta, 2004, s. 25. ISBN 80-8083-045-2
7. SEDLICKÝ, Tibor. 1999. *Pedagogická a vedecká činnosť do. PhDr. Evy Langsteinovej, CSc.* In.: Výberová personálna bibliografia. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, 1999. ISBN 80-8055-294-0
8. STRMEŇOVÁ, Dagmar. 1999. *Projekt umeleckého gymnázia v Banskej Bystrici*. Rigorózna práca, rkp. Banská Bystrica: FHV UMB, Katedra hudby, 1999.

## Résumé

V príspevku približujeme osobnosť Prof. PhDr. Evy Langsteinovej, CSc., z aspektu pedagogicko-vedeckých aktivít a tiež z hľadiska organizácie medzinárodných festivalov zborového spevu ABB a medzinárodných sympózií Cantus choralis Slovaca v Banskej Bystrici.

**Kľúčové slová:** hudobná pedagogika, vedecká činnosť, festival zborového spevu, medzinárodné sympózium.

**Keywords:** music pedagogy, scientific activity, choir festival, international symposium.

**PaedDr. Dagmar Strmeňová, PhD.**, sa narodila 13. apríla 1976 v Banskej Bystrici. V roku 1998 ukončila vysokoškolské štúdium na Fakulte humanitných vied UMB v Banskej Bystrici v odbore hudobná a estetická výchova. Po skončení štúdií pôsobila ako učiteľka hudobnej výchovy na základnej škole. V roku 2000 vypracovala rigoróznú prácu a po úspešnom absolvovaní rigoróznej skúšky na FHV UMB v Banskej Bystrici získala akademický titul Doktor pedagogiky (PaedDr.). V tom istom roku po výberovom konaní nastúpila ako asistentka na Katedru hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty UMB. V roku 2009 ukončila doktorandské štúdium na Pedagogickej fakulte a získala vedecký titul PhD. V súčasnosti pôsobí na Katedre hudby na Pedagogickej fakulte UMB v Banskej Bystrici ako odborný asistent. Publikácie sa venuje problematike hudobnej edukácie a hudobnej histórie.

**dagmar.strmenova@umb.sk**



# Současná světová sborová tvorba

TOMÁŠ POSPÍŠIL



## Summary

The Symposium Cantus Choralis Contribution includes a very brief view of the current world compositions. It points out the reasons why the current global music production may be attractive for singers and their choir leaders and divides composers and their work into three categories according to the inspiration of the compositions. The list of authors and compositions includes samples which were performed during the Cantus Choralis Symposium 2017.

Komplexní pohled na sborovou tvorbu ve 40 minutách je úkol stejně obtížný jako téma pro samotnou dizertační práci. V té by se doktorand mohl ještě specializovat na určitou oblast světa a měl by pro ni prostoru, kolik si sám zvolí. Tento příspěvek však v ohledu na časovou omezenost může nabídnout pouze krátkou sondu do současného sborového světa a má-li být tématicky celosvětový, musí být obsahově i velmi stručný.

Začneme však poslechovou ukázkou:

*ukázka – Gjeilo Ubi caritas*

Skladba, kterou jsme vyslechli, představuje typickou ukázkou současné postmoderní tvorby. Je kompozičně přehledná, obecně přístupná, vychází z klasického – harmonického základu inspirovaného v populární hudbě a přitom se snaží melodicky čerpat z historie. Autor i skladba je prototypem dnešního zjednodušeného kompozičního myšlení.

Než porovnáme současné kompoziční trendy a inspirace, povězme si čtyři důvody, proč se současné tvorbě ve sboru věnovat:

1/ Protože „(nejen) děti“.

2/ Protože jsme boháči.

3/ Protože dobrá hudba je polovinou soutěžního úspěchu.

4/ Dobrá soudobá hudba je lékem na sborové či sbormistrovo vyhoření.

Ad 1/

Ačkoli jsem vystudovaný hudební skladatel, k současné hudbě mě inspirovaly moje děti ve sboru. Moje představa, že děti je třeba si získat populární tvorbou, se změnila již rok po založení sboru. Zatímco mnou nabízené muzikálové úpravy přestaly děti bavit, soudobou hudbu si oblíbily. Nejen děti cítí při studiu skladeb hloubku uměleckého sdělení.

Ad2/

Jestliže si současná instrumentální tvorba stěžuje na nedostatek zájmu a posluchačů, ve sborové tvorbě jsem přesvědčen o opaku – poptávka po dobré současné tvorbě leckdy převyšuje nabídku. Přesto a proto jsme v tomto směru nesmírní boháči, vybrat si lze z velkého množství tvorby a – jak poukážeme dále – i uměleckých inspirací.

Ad3/

Současná tvorba je vynikajícím stavebním pilířem dramaturgie pro světovou sborovou soutěž. Není-li dramaturgické omezení v předepsané hudbě minulých staletí, může současná tvorba posloužit k vytvoření působivého a účelného programu. Pamatujme, že i porotci jsou jen lidé, na které působí emoce, a neubrání se pocitu z dobré či



méně vhodné soutěžní dramaturgie. Soudobá hudba nabízí nejen skladby, které mohou vyzdvihnout individuální schopnosti sboru, podpořit jeho přednosti a vytvořit dojem celkové soutěžní dramaturgie. Soudobá tvorba současně dovede interprety poučit i pobavit.

Ad4/

Jako nás v podzimních mlhách zahřeje slunce a vrátí nám energii, kterou podzim ubírá, tak i dobře napsaná skladba vytváří přirozenou motivaci pro práci sboru i samotného sbormistra. Z vlastní zkušenosti vím, že pravidelným poslechem mnoha předních světových sborů na internetovém serveru „YouTube“ vždy narazíme na jedinečnou skladbu, která může znovu inspirovat.

A inspirací je v současné tvorbě skutečně mnoho.

Pro přehlednost současné sborové tvorby nevolím katalog skladatelů dle jednotlivých národů nebo geografických oblastí, nýbrž podle kompozičních záměrů.

V tomto duchu můžeme vystopovat tři základní inspirační skupiny:

- 1/ Inspirace nonartificiální oblastí
- 2/ Inspirace folklórem
- 3/ Post... či identická soudobá tvorba

Jednotlivé oblasti doplňuji stručným výčtem současných nejvýznamnějších představitelů.

### 1/ Inspirace nonartificiální oblastí (s akcentem na zvukomalbu)

V této kategorii vylučuji přímo nonartificiální (populární) sborové tvůrce. Jejich kvalitní i nekvalitní tvorba výrazně ovlivňuje kompoziční i sborové myšlení současnosti.

*Vitautas Miškinis (1954) /Litva/*

ukázka – Cantate Domino v úpravě SATB/SSAA

*Morten Lauridsen (1943) /USA/*

ukázka – O nata lux

*Ēriks Ešenvalds (1977) /Lotyšsko/*

ukázka – Only in sleep 2.05

ukázka – O salutaris hostia

*Ola Gjeilo (1978) /Norsko/*

ukázka – Ubi caritas s klavírní improvizací

*Guy Forbes (1957) /USA/*

ukázka – Ave Maria (SSAA)

*Eric Whitacre (1970) /USA/*

Samostatný příspěvek by si zasloužila oblast **černošských spirituálů**.

Jejich užití lze v současné době vystopovat ve dvou rovinách.

- 1/ Interpretace původního spirituálu s ohledem na jeho vokální, spirituální a interpretační povahu
- 2/ Inspirace černošským spirituálem v uměleckých úpravách. Z nich vychází interpretace tzv. **uměleckého spirituálu**.

*Moses Hogan (1957–2003) /USA/* – geniální

práce s duchovním spirituálem

Ukázka – The Battle of Jericho

### 2/ Inspirace folklórem

V evropském měřítku je současnou „velmocí“ Finsko.

*Jaakko Mäntyjärvi (1954) /Finsko/*

ukázka – El hambo

*Jussi Chydenius (1972) /Finsko/*

ukázka – Kaipaava 2.07

*Jukka Linkola (1955) /Finsko/*

ukázka – cyklus Primitive Music – skladba Joiku

*Tellu Turkka (1969) a Liisa Matveinen (1961) /Finsko/*

*Levente Gyöngyösi (1975) /Maďarsko/*

ukázka Levente Gyöngyösi: Gloria Kajoniensis

### 3/ Post... či identická soudobá tvorba

*Veljo Tormis (1930) /Estonsko/*



*Arvo Pärt (1935) /Estonsko/*

– představitel práce s minimalistickými, algoritmickými technikami na spirituálním základě

*Pēteris Vasks (1946) /Lotyšsko/*

– tradiční kompoziční práce s inspirací ve východní liturgii

ukázka Pater Noster

*Javier Busto (1949) /Španělsko/*

ukázka u nás nejfrekventovanější skladby Salve Regina (SSAA)

ukázka Joseph fili David

*Levente Gyöngyösi (1975) /Maďarsko/*

Jeden z nejtalentovanějších skladatelů s obrovským kompozičním záběrem.

Tvůrce zejména duchovní hudby, příkladný pro zveřejnění svých skladeb na vlastních webových stránkách s ukázkami a notami ke stažení (bez poslední strany). Ideální pro práci se sborem s možností

následného zakoupení originální kompozice.

ukázka Misericors Dominus (1. část skladby)

ukázka Laudate Dominum

ukázka Parvulus natus est (v čase 1.00)

*György Orbán (1947) /Rumunsko/Maďarsko/*

ukázka skladby „Lauda Sion“ (SSAA)

*Pekka Kostiainen (1944) /Finsko/ – (např. Jaakobin Pojat)*

*Kaj (1939) a Jussi Chydenius (1972) /Finsko/*

*Z. Randall Stroepe (1953) /USA/*

ukázka skladby „The conversion of Saul“ v podání nejlepšího sborového souboru Stellenbosch University Choir (JAR)

*Murray Schafer (1933) /Kanada/*

ukázka skladby „Snowforms“ s grafickým notovým záznamem

## Résumé

Příspěvek symposia Cantus Choralis zahrnuje velmi stručný pohled na současnou světovou sborovou tvorbu. Poukazuje na důvody, proč může být současná světová tvorba atraktivní pro zpěváky i jejich sbormistry, a rozděluje tvůrce a jejich díla do tří kategorií podle kompozičních inspirací. Jednotlivý výčet autorů a skladeb pak zahrnuje především ukázky, které zazněly při prezentaci na sympoziu Cantus Choralis 2017.

**Klíčová slova:** sbor, současný, tvorba, inspirace, duchovní, ukázka.

**Keywords:** choir, current, creation, composition, inspiration, spiritual, example.

**MgA. Tomáš Pospíšil**, studoval klavír na konzervatoři v Teplicích (kde v letech 1997–99 vyučoval hudební teorii) a skladbu u Svatopluka Havelky na pražské AMU. V roce 2004 nastoupil jako pedagog v ZUŠ Jablonec nad Nisou, kde v roce 2005 založil dětský pěvecký sbor IUVENTUS, GAUDE! a jeho 4 přípravná oddělení (od roku 2013 i chlapecký sbor). Tomáš Pospíšil působí i jako varhaník a sbormistr při děkanském chrámu Největšího Srdce Ježíšova v Jablonci nad Nisou a v současné době je doktorandem na Univerzitě JEP v Ústí nad Labem. Je ženatý a má 4 děti.



# Vladimír Gajdoš – Hudobno-pedagogická osobnosť s orientáciou na zborový spev

MILAN PAZÚRIK



## Summary

The paper deals with the musical-pedagogical and composing personality of the Vladimír Gajdoš, who didn't do the only pedagogical activity but also compositional, with a focus on choir work. His compositions were mostly premiered by the University Choir Mladost' of the Department of Music Education at the Mateja Bela University in Banská Bystrica, although he has been there a member of the teaching staff for many years as a docent.



## 1/ Život Vladimíra Gajdoša



**Doc. Vladimír Gajdoš** (\*30. 11. 1936 Bratislava – †15. 3. 2016 Banská Bystrica) – syn organistu, pedagóga, skladateľa, dirigenta, zbormajstra a posledného banskobystrického regenschoriho, Jána Gajdoša, dostal veľký dar – dar hudby už takpovediac do vienka. Jeho výrazný hudobný talent sa však začal výraznejšie prehlbovať od roku 1940, presťahovaním rodiny do Banskej Bystrice. V rokoch 1942–1947 sa stal žiakom Ľudovej školy a v rokoch 1943–1946 aj žiakom klavírnej triedy profesorky Alžbety Szabovej v Hudobnej škole v Banskej Bystrici, ktorú

založil jeho otec. Hudobnú školu opustil, no hudobne sa vzdelával aj naďalej, pod vedením súkromných učiteliek Márie Puschmannovej a Ilonky Hufnágelovej. Svoje vzdelanie si rozširoval ďalším štúdiom, a to v rokoch 1947–1951 na Gymnáziu Andreja Sládkoviča a v rokoch 1951–1956 ako študent Štátneho konzervatória v Bratislave, kde ho prijali na hudobný odbor skladateľsko-dirigentský. V Bratislave študoval kompozíciu u Andreja Očenáša, Alexandra Moyzesa a Jána Cikkera, orchestrálne dirigovanie u Kornela Schimpla a zborové dirigovanie u Imricha Križana. Vysokoškolské vzdelanie, odbor hudobná výchova – hra na nástroj, absolvoval v roku 1966 na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Od nástupu do zamestnania pôsobil neustále ako pedagóg – učiteľ v Hudobnej škole v Banskej Bystrici (1957–1967), stredoškolský profesor na Konzervatóriu Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici (1992–2004), odborný asistent a neskôr umelecký docent na Katedre hudobnej výchovy Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici (od roku 1992 Univerzity Mateja Bela), na mieste, ktorému zostal verný najdlhšie (1965–2007), kde v rokoch 1992–1999 vykonával funkciu vedúceho katedry. Uznanie si získal ako di-

rigent speváckeho zboru Hron, Krajského symfonického orchestra, Štúdiového orchestra Československého rozhlasu v Banskej Bystrici a Komorného orchestra Combo, pôsobiaceho pri Katedre hudobnej výchovy na Pedagogickej fakulte v Banskej Bystrici, i ako hudobný skladateľ, ktorého bohatá kompozičná činnosť zasahuje prakticky do všetkých oblastí kompozičného umenia. V roku 1954 v Celoštátnej súťaži mladých skladateľov v Bratislave získal 2. miesto za skladbu *Prvosienky, op. 6* a v roku 1979 na medzinárodnej súťaži Prix de musique folklorique 3. cenu a bronzovú medailu za skladbu *Letokruhy*, takisto v Bratislave. Dňa 22. 6. 2006 na slávnostnom zasadnutí Vedeckej rady UMB mu bolo udelené významné ocenenie – Cena rektora za rok 2005, za celoživotné dielo v oblasti umenia. Zomrel 15. marca 2016 v Banskej Bystrici.

## 2/ Zborová tvorba Vladimíra

### GAJDOŠA, úpravy zborových skladieb

*„Nech pretrváva nezabudnuteľná inšpirácia, lebo hudba a spev, a aj ten zborový, nám pomáha krajšie žiť, mať radosť a vedieť ju aj rozdávať, a to nezištne a plným priehŕšťím...“* (Vladimír Gajdoš)

Zborová tvorba a úpravy ľudových i sakrálnych piesní v tvorbe Vladimíra Gajdoša majú popri folklórnych kompozíciách v celku popredné miesto. Najmä počas pracovného zaradenia na Pedagogickej fakulte bol v tomto smere veľmi aktívny. Nápomocný bol najmä pre spevácky zbor Mladosť, vokálne skupiny, kedy vzniklo viac hudobných a zborových úprav a účelových skladbičiek.



Úpravy piesní, skladieb:

„**Gaudeamus igitur**“ – študentská hymna, úprava pre ženský spevácky zbor, vznikla nielen pre vyučovací proces, podklad pre predmet Dirigovanie, Zborový spev a vedenie zboru, ale aj ako skladby na rôzne kultúrno-spoločenské podujatia fakulty.

Veľmi vydarená bola skladba „**Fata de pastor**“ – rumunská ľudová pieseň, úprava pre ženský spevácky zbor, ktorá vznikla pred zájazdom zboru na turné po Rumunsku v roku 1982 (v tom čase mal zbor Mladosť pri Pedagogickej fakulte – 80 členiek). Skladba, popri iných ľudových piesňach mala úspech a z toho vznikla potom aj ponuka nahráť niektoré skladby tohto druhu v rozhlasovom štúdiu v Banskej Bystrici. Tie sa potom stali základom vydania MG kazety a neskôr aj CD – nosiča.

**Zo sakrálnej archívnej tvorby** upravil Vladimír Gajdoš o.i. pre ženský spevácky zbor skladbu „**Ecce, quomodo moritur justus**“ (J. G. Handla), ktorej premiéra odznela v roku 1982 v rámci koncertu venovaného výročiu Jána Amosa Komenského na PF v Banskej Bystrici.

**Z populárnej hudby** to boli skladby „**Yesterday**“, „**Guantanamera**“, ktoré odzneli na koncertoch v roku 1984 opäť v podaní Speváckeho zboru Mladosť (dirigent Milan Pazúrik).

Ďalej to boli skladby najmä vlasteneckého charakteru ako: „**Na Bradle záduťčivom**“ (M. Schneider-Trnavský) a skladbu francúzskej stredovekej hudby „**Tourdion**“, ktorú upravil pre spevácky zbor Mladosť, miešaný Spevácky zbor mesta Brezna, ale aj pre potreby Speváckeho zboru slovenských učiteľov (v mužskej sadzbe). Ako píše Ľ. Nechalová v publikácii **Vladimír Gajdoš** (Banská Bystrica 2007) na s. 64, že „*skladieb a úprav je veľké množstvo, ide len o výber titulov so zámerom priblížiť upravovateľskú činnosť V. Gajdoša.*“

### Kompozície:

„**Gloria na PF**“ (Hymna venovaná Pedagogickej fakulte), ktorá vznikla v rámci výročia uvedenej školy a nahral ju spevácky zbor

Mladost' (dirigent Milan Pazúrik). Skladba na latinský text ospevuje jednotlivé katedry začlenené do štruktúry PF a jej zameranie. (Obr. 1)

9 „**Missa pastoralis in F**“ (J. Egry / V. Gajdoš) – časti: Kyrie, Gloria, Crédo, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei by sa dali prirovnať k známej omši „Česká mše vánoční“ Jakoba Jana Rybu. Dielo sa stalo obľúbené a prešlo rôznymi prevedeniami s organom, komorným orchestrom, dychovým kvintetom a pod. (D. Michalková – Zborník CCHS 2004, s. 146.)

3/ **Kompozičná činnosť a zborový spev**  
Kompozičná činnosť Vladimíra Gajdoša má svoje základy už počas štúdia na vysokej škole. Z množstva skladieb bola najvýznamnejšia cyklická skladba Missa pastoralis In F (Pastierka omša) na základe podkladov a melódii J. Egryho – banskobystrického regenschori. „Vokálny koncert slovenskej zborovej tvorby, ktorý sa konal v rámci VI. medzinárodného sympózia Cantus Choralis Slovaca 9. 9. 2004 v kostole Nanebovzatia Panny Márie v Banskej Bystrici, zanechal u prítomných poslucháčov hlboký zážitok. Zazneli na ňom aj hudobné kompozície Jána Egryho, ktoré mohli byť uvedené len vďaka zanietenej práci hudobného skladateľa a hudobného pedagóga Vladimíra Gajdoša. V tom roku sme si pripomenuli 180. výročie narodenia Jána Egryho, ktorý popri Jánovi Levoslavovi Bellovi patrila na Slovensku k najvzdelanejším a najnadanejším hudobným skladateľom cirkevnej hudby 2. polovice 19. storočia.“ (Michalková, Dagmar – Zborník príspevkov CCHS 2004 s. 146.) Dielo sa stalo predmetom záujmu dramaturgov aj v banskobystrickej Štátnej opere, jej orchestra a zboru, ale aj mnohých speváckych zborov pre svoju melodickú líniu, jednoduché spracovanie, spevnú jedinečnosť a jednoduchý sprievod (organ, klavír, dychové kvinteto, malý orchester). Z archívnych podkladov a skladieb pre organ a spev spracoval V. Gajdoš aj mnohé ďalšie kompozície pre potreby speváckych

zborov so sprievodom organu, ktoré boli uvedené na spomínanom Koncerte slovenskej zborovej tvorby.

Vladimíra Gajdoša zaujala táto hudobná pozostalosť a začal ju pomaly kompletizovať. Pozornosť venoval najmä skladbám v latinskom jazyku. V súčasnosti má jediný kompletne spracovanú parciálnu časť pozostalosti Jána Egryho.

Sakrálné dielo sa našlo v archíve farského chrámu v Banskej Bystrici **Offertorium in F – JESU DULCIS MEMORIA** pre zbor, 1. a 2. husle, violu, violončelo a organ, je v archíve Literárneho a hudobného múzea v B. Bystrici pod označením H–34, bolo spracované VI. Gajdošom v roku 1982. Premiéru diela pripravil Univerzitný miešaný spevácky zbor „Mladost“ pri Pedagogickej fakulte UMB v Banskej Bystrici pod vedením Milana Pazúrika v roku 2004, s organovým sprievodom Milana Hrica.

**LITANIAE LAURETANAE** pre miešaný zbor a organ je v archíve katedrálneho chrámu a je vedené pod označením XI – 7. Premiéru predvedie tiež Univerzitný spevácky zbor „Mladost“ v Banskej Bystrici pod vedením Milana Pazúrika v roku 2004.

**TANTUM ERGO IN ES** pre zbor, 1. a 2. husle, violu, violončelo, kontrabas, flautu, klarinet a organ bolo uvedené v archíve farského chrámu v Banskej Bystrici pod označením VI – 9; v súčasnosti vedené LHM pod označením H 29. Spracoval a upravil ho Vladimír Gajdoš. Premiéru diela taktiež uviedol Univerzitný spevácky zbor „Mladost“ pod vedením Milana Pazúrika v Banskej Bystrici v roku 2004 s organovým sprievodom Milana Hrica.

(D. Michalková – Zborová tvorba V. Gajdoša)

#### 4/ **Ludová pieseň v zborovej tvorbe**

##### **Vladimíra GAJDOŠA**

Ludové piesne boli odpradáva inšpiráciou mnohých hudobných skladateľov. Ich čarom sa nechal ovplyvniť aj Vladimír Gajdoš, čím vytvoril veľmi hodnotné diela. Z hľadiska efektívnosti využitia v školskej praxi za najvhodnejšiu môžeme považovať skladbu „Valašská ve-

**selica**“. Ako píše ĽN „Mojím pohľadom na toto umelecky bohaté hudobné dielo sa pokúsím o jeho sprístupnenie, blízke čo najširšiemu okoliu, so želaním, aby v poslucháčoch vyvolalo príjemné pocity a túžbu počuť ho zas a zas.“ (Ľ. Nechalová – Ľudová pieseň v zborovej tvorbe)

„Hudobný skladateľ Vladimír Gajdoš sa venoval nielen koncertnej, ale aj kompozičnej činnosti. 50. roky minulého storočia boli najplodnejším obdobím skladateľa, čo sa týka pôvodnej zborovej tvorby. Skomponoval 10 skladieb, pri ktorých hľadal inšpiráciu v slovách básnikov, ľudovej poézii, vo vzťahu k Bohu i udalostiach, ktoré sa odohrali v jeho živote, ako úmrtie priateľa, či oslava otcových narodenín.

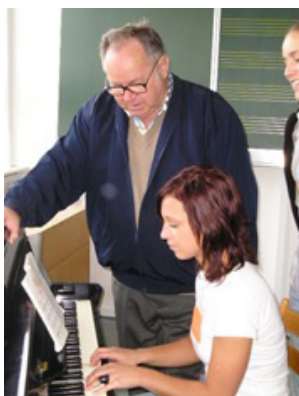
Spomínané diela by sme mohli nazvať „školskými prácami“, vznikali totiž v rozpätí rokov 1951–1959, teda krátko pred nástupom začínajúceho skladateľa do Štátneho konzervatória v Bratislave (odbor skladateľsko-dirigentský absolvoval v roku 1956) až po ukončenie vojenskej služby v Nitre. Kompozície však nevykazujú znaky nejakých začiatočníckych prác. Ide o kvalitné skladby, napísané pre zaujímavé obsadenie, rešpektujúce možnosti a schopnosti interpretov i rôznorodosť poslucháčov, pre ktorých sú skladby určené. Neznámy mladý umelec si zobral rady svojich učiteľov – Andreja Očenáša, Alexandra Moyzesa, Jána Cikkera – i otca, Jána Gajdoša. Od tohto obdobia komponuje diela rôznych žánrov (symfonické, komorné, vokálne a vokálno-inštrumentálne, inštruktívne, hudobno-

-dramatické a scénické, pre ľudové súbory a iné), výrazovo pestré, s veľkou umeleckou hodnotou.“

Skladba **Valašská veselica** bola premiérovou uvedená, ešte počas dvojročnej prezenčnej vojenskej služby autora v Nitre, zborom a vojenským orchestrom, ktorý dirigoval sám Vladimír Gajdoš. V roku 1964 sa uskutočnila jej nahrávka, v Československom rozhlasu Banská Bystrica, za spolupráce Orchestra ľudových nástrojov banskobystričského rozhlasu, mužského speváckeho zboru Opery Divadla Jozefa Gregora Tajovského, sólistu Štefana Babjaka a dirigenta Karola Bélu.

## 2. Sémantická analýza

Vladimír Gajdoš našiel inšpiráciu v ľudovej piesni, konkrétne v troch ľudových piesňach – *Ja som bača veľmi starý*, *Po valašsky od zeme a Medved'ku, daj labku*. A tak novým spracovaním známych piesní vzniká zaujímavé dielo pre barytónové sólo, mužský spevácky zbor a orchester v tomto obsadení: Flauto; Oboe; Klarinetti 1, 2 in B; Fagotti 1, 2; Corni in F; Trombe 1, 2 in B; Trombone 1, 2, 3; Timpani in A, D, G; Triangel; Tanburo piccolo; Tamburo grande; Piatti; Violino 1-mo; Violino 2-do; Viola; Violoncello; Contrabasso. Na malej ploche, cca 7 minút, zobrazuje autor skladby veľké bohatstvo. „Prináša nám obraz života jednoduchého ľudu, jeho spätosti s prírodou, a to všetko prostredníctvom jedného „obyčajného“ dňa baču a valachov, prežitého na salaši, obklopenom prírodou. Skladateľ tu však nevykresľuje „len“ príbeh ľudí, žijúcich kdesi





v horách, dokonale prenikol aj do psychiky svojich hrdinov a pre ich citové rozpoloženie dokázal nájsť charakteristický hudobný výraz, priam „ušitý“ na mieru.“ (Ľubica Nechalová – Vladimír Gajdoš, 2007)

## 5/ Prínos pre hudobný život a pedagogickú prax

Vladimír Gajdoš, pedagóg, hudobný skladateľ a dirigent žil v Banskej Bystrici od roku 1940 do roku 2016. Pôsobil najmä ako umelecký docent na Katedre hudobnej výchovy na Pedagogickej fakulte Univerzity Mateja Bela, ale aj na Konzervatóriu Jána Lavo-slava Bellu, Hudobnej škole, Ľudovej škole umenia v Banskej Bystrici.

Syntézu a čiastočnú analýzu jeho aktivít vykonala už Mária Strenáčiková, členka KHv PF UMB. ... „Pripomeňme si, že 26 rokov viedol Krajský symfonický orchester v Banskej Bystrici, s ktorým pripravil 42 premiér celovečerných programov a 715 repríz koncertov. Zároveň viedol 14 rokov Štúdiový orchester československého rozhlasu v Banskej Bystrici, s ktorým nahral viac ako 100 pôvodných kompozícií a úprav. Premieroval 15 diel slovenských hudobných skladateľov. Jeho kompozičná práca reprezentuje sedemdesiat pôvodných diel.

Ako sme už uviedli, mimoriadne záslužná bola jeho práca s archívnymi notovými pamiatkami, ktoré objavoval, dokomponoval, partitúroval a pripravoval pre hudobnú produkciu. Spracoval vyše 350 diel z archívu LHM, katedrálného a farského chrámu v Banskej Bystrici a archívu v Krupine. Takto skompletizované práce znejú na koncertoch a pripomínajú nám bohatú hudobnú históriu stredoslovenského regiónu.“ (Strenáčiková, M., 1996: *Zborová tvorba Vladimíra Gajdoša*. In: *Zborník Cantus Choralis Slovaca* 1996).

K tvorivej hudobnej činnosti môžeme zaradiť aj zborové skladby, venované cirkevnému ženskému speváckemu zboru na Fončorde a Miešanému cirkevnému zboru v Badíne pod vedením Dagmar Michálikovej.

Vladimír Gajdoš zanechal pre hudobný život a pedagogickú prax veľký odkaz svojimi dielami, skladbami a úpravami, a to nielen v oblasti zborovej, ale aj folklórnej. Participoval na pedagogickej literatúre pre deti, mládež i študentov na vysokej škole. Optimisticky sa díval na svet i ten hudobný. Bol obľúbený u študentov, ale aj u kolegov, mal vždy zmysel pre humor i serióznú prácu. Jeho odkaz nám zostane večne v našej pamäti a spomienke.

**Ukážky CD – Mladosť 25 rokov – 1994** 1/ *Gaudeamus igitur*, študentská hymna, úpr. V. Gajdoš 2/ *Fata de pastor*, rumunská ľudová pieseň, úpr. V. Gajdoš

CD – **Univerzitný spevácky zbor MLADOST'** – 2004 1/ V. Gajdoš - **Gloria na PF**

CD – **Vianoce s Mladosťou** – 2016 10/ Ján Egry, V. Gajdoš – Kyrie, Gloria, Sanctus In: **Missa pastoralis in F**

## Obrazová príloha

Obr. 1

GLORIA

ANNA KONIAROVA      Vladimir GAJDOŠ

*Moderato*

FA KULTATI

Gle-ri-a! Pa-cul-ta-ti Pa-cu-ga-gi-e U-ni-ver-si-ta-tim

Mat-hi-e Be-li-i. Gle-ri-a! Gle-ri-a! Pa-cul-ta-ti Pa-cu-ga-gi-e

e. Gle-ri-a! U-ni-ver-si-ta-tim Mat-hi-e Be-li-i. Gle-ri-a! Gle-ri-a!

## Literatúra

1. Gajdoš, Vladimír.: **1993: K duchovnej tvorbe Jána Egryho**. In: Ján Levoslav Bella v kontexte hudobnej kultúry. Banská Bystrica, 1993.
2. Strenáčiková, Mária.: **1996: Zborová tvorba Vladimíra Gajdoša**. In: Zborník Cantus Choralis Slovaca 1996. Banská Bystrica: UMB, 1996. ISBN 80-8055-107-3.



3. Micháľková, Dagmar.: **2004: Zborová tvorba Vladimíra Gajdoša s dôrazom na spracovanie pozostalosti Jána Egryho.** In Cantus Choralis Slovaca: zborník materiálov zo VI. medzinárodného sympózia o zborovom speve, rec. Jozef Raninec, Belo Felix. s. 146–152. – Banská Bystrica, 2004: Univerzita Mateja Bela / Pazúrik Milan 1950-ISBN 80-8083-045-2
4. Nechalová, Ľubica: **Vladimír Gajdoš**, v edícii Osobnosti hudobnej pedagogiky. Vedecký redaktor: prof. PaedDr. M. Pazúrik, CSc. Recenzenti: prof. PhDr. J. Mazúrek, CSc., doc. PaedDr. P. Režný, Ph.D., doc. Mgr. Art. M. Strenáčiková, CSc. Vydavateľ Univerzita Mateja Bela Pedagogická fakulta, **2007.** Občianske združenie Pedagóg. Tlač Bratia Sabovci s.r.o Zvolen, ISBN 978-80-8083-458-6

### Résumé

Príspevok pojednáva o hudobno-pedagogickej a skladateľskej osobnosti banskobystričana Vladimír Gajdoša, ktorý sa venoval nielen pedagogickej činnosti, ale aj kompozičnej, so zameraním na zborovú tvorbu. Jeho skladby prevažne premiéroval Univerzitný spevácky zbor Mladosť Katedry hudobnej výchovy na Pedagogickej fakulte Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici, na ktorej bol dlhoročným členom a docentom.

**Kľúčové slová:** hudobník, pedagóg, skladateľ, dirigent, docent, skladby, katedra hudobnej výchovy.

**Keywords:** musician, pedagogue, composer, conductor, lecturer, composition, department of music.

**Prof. PaedDr. Milan Pazúrik, CSc.,** je od roku 1974 členom Katedry hudobnej výchovy, neskôr Katedry hudobnej kultúry Pedagogickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. V súčasnosti je profesorom na uvedenej Pedagogickej fakulte a garantom študijného programu Školské hudobné súbory. V pedagogickej práci sa orientuje na oblasť zborového spevu teoreticky i prakticky na všetkých stupňoch vysokoškolského štúdia, vo vedeckej na atribúty zborového spevu, didaktike zborového spevu a hudobnej pedagogike, v umeleckej sa venuje umeleckej a didaktickej interpretácii hudobného diela a podieľa na vedení umeleckých telies. Je garantom a zakladateľom popredných zborových festivalov na Slovensku.  
**milan.pazurik@umb.sk**

# Prínos Tibora Sedlického k rozvoju zborového spevu na Slovensku

MARIANNA KOLOŠTOVÁ



## Summary

The article reflects the personality and choral work of doc. PhDr. Tibor Sedlický, CSc., the representative of "true" tradition of music education teaching and choir singing in Slovakia. Attention is drawn to the diversity and proportional balance of his pedagogical, conductorial, conceptual, artistic and publishing work focused primarily on choral-singing activities. It evaluates his contribution to the development of choral art in Slovakia.

Tibor Sedlický patril v oblasti hudobno-pedagogických aktivít a zborového spevu ku „kľúčovým“ osobnostiam slovenskej hudobnej kultúry. Túto skutočnosť dokumentuje bohatý profil jeho celoživotnej činnosti. K pedagogickej dimenzii jeho profilu patrila pozícia byť jedným z „režisérov“ hudobnej výchovy na Slovensku, čoho neprehliadnuteľným dôkazom je jeho rozsiahle publikačné dielo orientované na hudobnú pedagogiku a zborový spev.

Tibor Sedlický sa narodil 2. apríla 1924 v Poltári, okres Lučenec. Po ukončení ľudovej školy v Poltári a meštianskej školy v Kokave nad Rimavicou bolo želaním otca mať zo syna obchodníka. Tvrdohlavosť, pevná vôľa a snaha ísť vždy za svojím cieľom usmernila jeho kroky na učiteľský ústav do Banskej Bystrice (1939–1943), kde ho profilujúce hudobné disciplíny (spev, hra na husliach, klavíri a organe) nadchli natoľko, že hudba sa stala pre neho hodnotou, energetickým potenciálom a zmyslotočným motívom. Po jeho skončení pôsobil ako riaditeľ Ev. a. v. ľudovej jednotriednej slovenskej školy v Poprade (1943–1945) a súčasne vykonával funkciu organistu na viacerých miestach (Poprad, Veľká, Tatry, Svit, Kvetnica, Spišská Sobota, Stráže). Po skončení vojenčiny (1947) nastúpil ako učiteľ meštianskej školy vo svojom rodisku v Poltári. Po prijatí do SL'UK-u (1949) sa



rozhodol zmeniť svoju profesiu a dať sa na dráhu profesionálneho zborového speváka. Usilovne študoval dejiny, teóriu, harmóniu a intenzívne cvičil na husliach. Jeho pobyt v SL'UK-netrval dlho (1950), hoci sa jeho umelecké ambície maximálne naplnili: práca v profesionálnom telese s profesionálnymi dirigentmi, individuálny hlasový výcvik, koncerty, zájazdy, spoznávanie významných osobností slovenského kultúrneho života. Absenciu umeleckých kontaktov sa



snažil čiastočne vykompenzovať vstupom do SZSU (1951) a ako potvrdili ďalšie roky, bol to „bezosporu najzávažnejší krok a rozhodnutie v mojom živote“. A tu mu práve podal pomocnú ruku dirigent SZSU Juraj Haluzický. V tom čase totiž prebiehali na Slovensku pred osobitnou skúšobnou komisiou štátne skúšky z dirigovania. Popri iných členoch presvedčil Haluzický „aj mňa, že na to mám“. Úspešné vykonanie tejto skúšky ho oprávňovalo pokračovať v štúdiu v 3. ročníku Vysokej školy pedagogickej v Bratislave, kde ho profesionálne formovali Eugen Suchoň, Viliam Fedor a Ladislav Leng. Na tejto škole od roku 1955 študoval a súčasne – od roku 1957 na odporúčanie vtedajšieho Povereníctva školstva – aj vyučoval hudobnú výchovu na novozriadenom pokusnom Pedagogickom inštitúte v Martine. V tom čase sa plne venoval svojim vyučovacím povinnostiam. V Martine pôsobil do roku 1965, kedy bol – v rámci fúzie pedagogických inštitútov – preradený na Pedagogickú fakultu do Banskej Bystrice, kde pôsobil ako interný pracovník až do roku 1989. Po dvojročnej zdravotnej prestávke pôsobil na Katedre hudobnej a estetickú výchovy FHV UMB v Banskej Bystrici na čiastočný úväzok (1993). Po odchode do dôchodku (1995) externe vyučoval na Konzervatóriu Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici a naďalej aktívne spolupracoval s Katedrou hudobnej výchovy PF UMB a s Katedrou hudby FHV UMB. Svoje pedagogické a umelecké pôsobenie definitívne ukončil v roku 1999 a odvtedy sa venoval už len publikačnej činnosti.

Tibor Sedlický zomrel 27. júla 2004 v Banskej Bystrici a je pochovaný na evanjelickom a. v. cintoríne v Radvani. Za jeho celoživotnú prácu mu bola v roku úmrtia udelená Strieborná medaila Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici – In memoriam.

### **Pedagogická, prednášková a inštruktážna činnosť**

Pedagogická a prednášková činnosť Tibora Sedlického je do určitej miery raritou, pretože vo svojej pedagogickej činnosti

„preskočil“ strednú školu a z učiteľa národnej školy sa doslova zo dňa na deň (zo 17. na 18. novembra 1957) stal vysokoškolským učiteľom. Spočiatku vyučoval hudobnú výchovu ako jednotnú disciplínu (s viacerými zložkami) a husle, od roku 1962 sa špecializoval na intonáciu, zborový spev a riadenie zboru, neskôr (už v Banskej Bystrici) aj na hudobnú pedagogiku, pričom naďalej vyučoval hru na husliach. Jeho profilujúci disciplínami sa však trvale stali hudobná pedagogika a jej história, zborový spev a riadenie zboru, ktorým venoval najväčší priestor aj vo svojej prednáškovej činnosti, ktorú môžeme rozčleniť do dvoch oblastí: hudobnopedagogickej a zborovospievackej. Nás v uvedenom kontexte bude zaujímať druhá línia pohľadu na činnosť docenta Sedlického.

V oblasti zborovo-spevackej absolvoval množstvo prednášok a školení pre učiteľov ZŠ. Viacero prednášok venoval speváckym zborom (SZSU, Hronu), zborovej tvorbe slovenských hudobných skladateľov. Ako dlhoročný pedagóg disciplíny zborový spev a riadenie zboru podrobil detailnej analýze prípravu študentov Pedagogickej fakulty v Banskej Bystrici, ktorú následne prezentoval v hlavnom referáte na medzinárodnej konferencii Cantus Choralis Slovaca 1994. Mnohé jeho prednášky sa stali podnetom k rôznym diskusiám a výmenám názorov (i na stránkach tlače) a zo strany odborníkov neraz viedli k pozitívnym záverom. Ťažiskom jeho prednáškovej a inštruktážnej činnosti však bola jeho priama zaangažovanosť na dlhodobjších (2–10 dňových) dirigentských školeniach, ktorých absolvoval celkom 47 a nemenej bolo aj priamych inštruktáží pri rôznych typoch speváckych zborov.

### **Koncepčná a organizačná činnosť**

Z najvýznamnejších koncepčných aktivít Tibora Sedlického v oblasti zborového spevu je potrebné zaznamenať vypracovanie koncepcie trojstupňového šesťročného diaľkového školenia dirigentov (pre OÚ v Bratislave 1980) a Slávností zborového spevu J. L. Bellu v Liptovskom Mikuláši (1986).

Pre potreby OÚ v Bratislave vypracoval učebné plány a osnovy celoslovenského cyklického diaľkového školenia zbormajstrov. Každý stupeň trval dva roky a jeho frekventanti ho absolvovali skúškou pred osobitnou skúšobnou komisiou z teoreticko-praktických disciplín. Prvý stupeň realizovali osvetové strediská, druhý stupeň zabezpečovali krajské osvetové strediská. Od frekventantov sa vyžadovalo, aby mali vlastný spevácky zbor na minimálne okresnej úrovni. Tretí stupeň spadal pod OÚ v Bratislave a uchádzači sa špecializovali na dirigentov detských speváckych zborov a speváckych zborov dospelých.

Pozoruhodná a detailne prepracovaná bola koncepcia Slávností zborového spevu J. L. Bellu v Liptovskom Mikuláši. Sedlický sa ňou snažil dať priestor na prezentáciu stredne vyspelým speváckym zborom dospelých, tzv. kategórie B. Slávnosti sa mali konať každé tri roky a súťažná prehliadka by bola zameraná na: autorskú súťaž hudobných skladateľov a textárov, autorskú súťaž upravovateľov slovenských ľudových piesní, interpretačnú súťaž skladby J. L. Bellu a na súťaž v interpretácii voľne vybraných skladieb. Koncepcia však nenašla pochopenie na príslušných miestach a zostala dodnes nezrealizovaná.

V oblasti zborového spevu na Slovensku uskutočnil tri výskumy, ktoré dotazníkovou formou mapovali situáciu a problémy zborového spevu na Slovensku a vyústili do dvoch rozsiahlych štúdií (v celkovom počte 208 rkp. strán), uverejňovaných na pokračovanie v časopise Rytmus (1976–1977, 1980). Od roku 1996 prakticky až do svojej smrti získaval korešpondenčnou formou prostredníctvom priamych respondentov informácie o hudobných skladateľoch a ich zborovej tvorbe, o speváckych zboroch a ich dirigentoch, ktoré sa mali stať podkladovým materiálom pre ním pripravované súborné Dejiny zborového spevu na Slovensku (k tejto komplexnej aktivite už bohužiaľ nedošlo). Z funkcií v ZSS (člen vedenia Kruhu zbormajstrov od roku 1984) a v NOC, kde bol najskôr inštruktorom pre zborový spev,

predsedom okresného a krajského poradného zboru pre zborový spev, členom prípravných výborov Festivalu zborového spevu V. F. Bystrého, Akademickej Banskej Bystrice a medzinárodného sympózia Cantus Choralis Slovaca, vyplýval jeho aktívny podiel na všetkých organizačných prácach, ktoré súviseli s úspešným zabezpečením realizácie mnohých koncertov, súťaží, festivalov, prehliadok a školení. Bol všade tam, kde mohol svojimi skúsenosťami a radami prispieť k úspešnému rozvoju zborového spevu na Slovensku.

### **Umelecká činnosť**

Tibor Sedlický bol bytostne spätý s aktívnym spievaním v speváckych zboroch, s ich zakladaním, dirigovaním a umeleckým pôsobením (Poltár, Kremnica, Prochot). Na PI v Martine založil vysokoškolský 3-hlasný miešaný zbor (1959–1964). V roku 1969 bol iniciátorom vzniku Vysokoškolského speváckeho zboru Mladosť pri PF v Banskej Bystrici, s ktorým do roku 1979 – okrem domácich koncertov, prehliadok a súťaží – absolvoval viacero zahraničných koncertných vystúpení. Od roku 1968 bol členom, chórovodcom, hlasovým pedagógom speváckeho zboru Hron v Banskej Bystrici, v rokoch 1981–1989 aj jeho dirigentom a od roku 1991 odborným (umeleckým) poradcom tohto telesa. V rokoch 1995–1996 umelecky viedol tiež Dievčenský spevácky zbor Konzervatória J. L. Bellu v B. Bystrici. Ťažiskom jeho zborovo-speváckej aktivity však bolo účinkovanie v SZSU (člen a opora tenorovej skupiny, chórovod, sólista, hlasový pedagóg, funkcionár a keď bolo treba – i vicedirigent), kde pôsobil vyše 45 rokov a absolvoval s ním mnohé domáce a zahraničné koncertné i súťažné vystúpenia. Stál na festivalových pódiových v Llangollene, Gorízii, Talline, Göteborgu, Paríži, Kodani, Barcelone, Kyjeve, Petrohrade a ďalších mestách. V tejto súvislosti treba spomenúť aj jeho aktívnu činnosť v medzinárodných porotách (3×), ale i v celoslovenských, krajských a okresných súťažiach (cca 90×), ako aj jeho účasť na rôznych súťažných

festivaloch a slávnostiach zborového spevu (Pardubice, Jihlava, Olomouc, Bratislava, Trnava, B. Bystrica, Vranov n. Topľou a i.), ktoré sa stali ozajstnou „školou“ jeho umelecko-pedagogického rastu. Práve dlhoročné účinkovanie v uvedených speváckych zboroch, v porotách a na množstve zborovo-speváckych podujatí bolo mocným impulzom k jeho bohatej publicistickej aktivite v tejto oblasti.

### Prehľad publikačnej činnosti v oblasti zborovo-speváckej

K dominancii Sedlického aktivít v tejto oblasti zaraďujeme dve historické monografie – *Spevácky zbor slovenských učiteľov* (1963), *Spevácky zbor Hron* (1999), 16 štúdií, biografické slovníky *K dejinám zborového spevu na Slovensku 1–6*, dve príručky – *Hudobná pedagogika pre dirigentov speváckych zborov* a *Hudobná psychológia pre dirigentov speváckych zborov*, 126 odborných článkov, ktoré pokrývajú široký diapazón vývoja detského zborového spevu na Slovensku, prípravy a vzdelávania učiteľov – zborníkov, vývojových tendencií v dramaturgii a interpretácii detských speváckych zborov, tradície a všestrannej analýzy zborového spevu, ako aj najvýraznejšie dirigentské aktivity osobností a ich vzťah k umeleckým telesám a vokálnej tvorbe slovenských skladateľov.

Z ďalších aktivít je potrebné zaznamenať spracovanie 47 hesiel do Encyklopédie Slovenska pre Encyklopedický ústav SAV v Bratislave, do Pedagogickej encyklopédie Slovenska prispel 34 heslami z hudobnej pedagogiky a zborového spevu, do Slovenského biografického slovníka 13 heslami nežijúcich osobností.

### Záver

Pri zhodnotení prínosu Tibora Sedlického k rozvoju zborového spevu na Slovensku chcem akcentovať hľadisko zovšeobecnenia a interpretovať jeho celkový význam. Rôznorodosť a proporčná vyváženosť pedagogickej, zborníkovskej, organizačnej, koncepcnej, publikačnej a umeleckej čin-

nosti sa prejavila v mnohých oblastiach jeho aktívneho pôsobenia a nadobudla charakter formotvorného elementu ovplyvňujúceho vtedajšiu podobu a úroveň hudobnej pedagogiky na Slovensku.

K rozvoju a skvalitneniu zborového spevu na Slovensku prispieval nielen ako aktívny zborový dirigent, ale aj ako teoretik a metodik zborového spevu a dirigovania. Ako zborový dirigent sa už od začiatku svojej učiteľskej praxe podieľal na zakladaní a svedomitom vedení rôznych typov speváckych zborov na všetkých stupňoch škôl. Jeho umelecké ambície v tejto oblasti vychádzali z túžby a entuziazmu podieľať sa na rozvíjaní hudobnosti národa tým najprogresívnejším spôsobom – vzbudzovaním lásky k zborovému umeniu a k jeho hodnotám. Ako teoretik a metodik v oblasti zborového spevu a dirigovania sa výrazne angažoval svojou monografiou o SZSU, v ktorej exaktne poňal a spracoval profil a históriu tohto jedinečného vokálneho telesa, ako prvý na Slovensku aplikoval hudobnú pedagogiku a hudobnú psychológiu na prácu zborového dirigenta. Oceňujem jeho vklad k analýze stavu zborového spevu na Slovensku v 70. a 80. rokoch minulého storočia. Hodnotu týchto štúdií ocenia až budúci historici zborového diania na Slovensku.

Napriek zložitej situácii v zborovom speve na Slovensku sa podarilo realizovať niektoré z užitočných návrhov Tibora Sedlického;

- vytvoriť osobitnú súťaž pre školské a mimoškolské spevácke zbory,
- zaviesť zborové dirigovanie ako samostatnú disciplínu na konzervatóriá,
- uskutočniť trojstupňové šesťročné diaľkové cyklické školenie dirigentov – zborníkov (po sľubnom rozbehu však zaniklo),
- realizovať ideu Festivalu V. Feguša-Bys-trého v Banskej Bystrici a analogicky Vranovských zborových dní vo Vranove nad Topľou.

Tibor Sedlický sa neúnavne snažil pozitívne ovplyvňovať vývoj zborového spevu na Slovensku, a to nielen predkladaním návrhov na riešenie koncepčných problémov, ale



aj upozorňovaním na nedostatky (poukazovaním na nedoriešené a nevyriešené problémy), vyzdvihovaním kladov (čoho dôkazom je jeho rozsiahla publikačná činnosť). Pokiaľ prvé štúdie a prednášky boli venované širokému spektru hudobnopedagogických problémov, postupne sa ťažisko jeho zásluhnej činnosti presunulo výlučne do oblasti zborového spevu a až do konca života sa natrvalo venoval uvedenej tematike. Ním pripravované a postupne publikované časti *K dejinám zborového spevu na Slovensku* ho predurčovali k autorskému primátu nielen dejín hudobnej výchovy (Gregor, V.-Sedlický, T. *Dějiny hudební výchovy v českých zemích a na Slovensku*. Supraphon, 1973, 1990), ale i dejín zborového spevu na Slovensku. (Škoda, že táto jeho ambícia zostala nenaplnená).

Všestranné publikačné a umelecké aktivity vytvorili vzácnu symbiózu aj v jeho pedagogickom pôsobení. Počas 40-ročnej učiteľskej praxe na vysokej škole vychoval stovky učiteľov hudobnej výchovy, z ktorých dnes mnohí úspešne vedú, resp. viedli detské, mládežnícke a vysokoškolské spevácke zbory: Milan Pazúrik, Ján Leporis (†), Ivan Piliš, Elena Sztankayová, Mária Lauková, Katarína Pribojová, Marianna Kološtová i. „...*Je radostné* v poohliadnutí za sebou konštatovať také početné aktíva svojej umeleckej a vedeckej práce, aké vykazuje *Tibor Sedlický*. *Možno to vytvoriť len v náročnosti na seba, v zodpovednom prístupe a dôslednosti v práci a vo veľkej láske k svojmu povolaniu, čo všetko je vzácnou súčasťou osobnosti Tibora Sedlického*.“ (Michalová, 1984).

#### Literatúra

1. Autentické rozhovory autorky príspevku s doc. PhDr. Tiborom Sedlickým, CSc.
2. KOLOŠTOVÁ, M. *Výrazné osobnosti slovenskej hudobnej pedagogiky Viliam Fedor a Tibor Sedlický*. Banská Bystrica: Belianum, 2015. ISBN 978-80-557-0723-5.
3. MICHALOVÁ, E. *Musica viva*. In *Smer, ročník XXXVI., č. 81, s. 4, (zo 4. 4. 1984)*

#### Résumé:

Príspevok reflektuje osobnosť a zborovú činnosť doc. PhDr. Tibora Sedlického, CSc., reprezentanta „pevnej“ tradície vyučovania hudobnej výchovy a zborového spevu na Slovensku. Pozornosť venuje rôznorodosti a proporčnej vyváženosti jeho pedagogickej, zbormajstrovskej, koncepcnej, umeleckej a publikačnej činnosti prioritne zacielenej do oblasti zborovo-speváckych aktivít. Hodnotí jeho prínos k rozvoju zborového umenia na Slovensku.

**Kľúčové slová:** osobnosť, zborový spev, činnosť pedagogická, zbormajstrovská, koncepcná, umelecká, publikačná.

**Keywords:** personality, choir singing, work: pedagogical, conductorial, conceptual, artistic, publishing.

**PaedDr. Marianna Kološtová, Ph.D.**, je odbornou asistentkou na Katedre hudobnej kultúry Pedagogickej fakulty Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Doktorandské štúdium v odbore hudební teórie a pedagogika absolvovala na Pedagogickej fakulte Ostravskej univerzity v Ostrave. Vo svojej vedecko-publikačnej činnosti sa dlhodobo orientuje na problematiku dejín hudobnej výchovy a hudobného vzdelávania na Slovensku, osobností slovenskej hudobnej pedagogiky v regionálnom i nadregionálnom kontexte. V uvedenej súvislosti publikovala dve monografie Štefan Kantor (2006), *Výrazné osobnosti slovenskej hudobnej pedagogiky Viliam Fedor a Tibor Sedlický* (2015).

**mariana.kolostova@umb.sk**





# REQUIEM by John Rutter – interpretation and performance

ARKADIUSZ KACZYŃSKI



## Summary

This prominent British composer has been very popular for many years because of his music – extremely appreciated, especially in Great Britain, Scandinavia and North America. Not very popular in Poland for a very long time, only in the United States of America his *Requiem* was presented hundreds times in the year of its premiere.

Amongst Rutter's compositions, apart from great vocal-instrumental forms, there are also smaller compositions with an instrumental or vocal accompaniment and a great amount of *a cappella* pieces.

There are many funeral masses very well known in musical literature, amongst them some famed for their very advanced structure. Funeral masses of Hector Berlioz or Giuseppe Verdi, traditional but monumental, full of drama and exalted atmosphere are different from rather chamber construction of Rutter's composition, although thematically it belongs to the same group of musical genre.

The title of *Requiem* comes from the beginning of the text: *Requiem aeternam dona eis Domine...* Words are always related to the music in a very illustrative way, to emphasize a human idea of a posthumous existence. Regarding that matter Rutter's composition is greatly clear. The text is organized clearly, almost theatrically and this gives a great range of possibilities concerning artistic expression especially for conductors but also for their choirs. It is not surprising that this composition is constantly presented on the concert posters all over the world.

It is possible that some of critic opinions seem to be unflattering, indicating the fact that Rutter follows too much in his *Requiem* standards used by his predecessors like G. Faure or W. A. Mozart? But there is no doubt – John Rutter is an outstanding musical stylist, although his style is sometimes described as 'sensitive sentimentality'. There are some specific features of his composer's workshop, easily audible in every composition, which makes his music very unique and simply charming.

Undoubtedly, *Requiem* remains an occasional piece, performed to emphasize very special circumstances – but rather sad or tragic. But also, for outstanding individualities amongst conductors, this kind of mass form will always be a potential structure to create a subjective but in many ways – universal interpretation.



John Rutter, an outstanding British composer, has been widely recognised for a long time, and his works are valued especially in Great Britain, Scandinavian countries and North America. For many years he was unknown in Poland, although in the United States alone Rutter's *Requiem* was performed hundreds times in the year of its premiere!

I heard about the composer for the first time in 1990, during my stay in Denmark. At that time, a "new" work of an interesting – as I was told – composer from Cambridge created a sensation. However, although I received the piano score for the piece, *Magnificat*, no audio recording were available in Poland. They soon became available for

purchase in London, thanks to the composer himself<sup>1</sup>. Ten years passed before one day, quite unexpectedly, I heard fragments of the piece in the Music Academy in Poznań. The students of the Musical Education, Choral Conducting and Rhythmics departments, preparing for their final exams, were practising *Magnificat* (a work that, admittedly, I partially forgotten) in the Concert Hall of the Academy, together with the choir and orchestra, conducted by Prof. Antoni Grochowalski. It was an exciting experience, when carried by the sounds of fascinating music, I was literally “led”, unintentionally, to where the place from which the wave of music, full of joy, singing and feeling, was coming. I still remembered the composer’s name, but that was the first time I heard his music, and from that moment I dreamed about performing independently one of the pieces by my favourite composer.

The Internet sources present concise information: “John Rutter – English composer, conductor, publisher and music producer”<sup>2</sup>. However, these succinct terms describe an exceptional artistic personality and an outstanding author<sup>3</sup>. He was born in London on December 24th, 1945, as John Milford Rutter. He did not come from a particularly musical background, but, similarly to thousands of English children, he started musical education at the age of 7. Highgate School was the place where Rutter’s musical sensitivity developed, primarily due to singing in the school choir. As the composer recalls: (...) *then I got a taste of work with music, the sense of scene and audience, the magic created by instruments and singing* (...) <sup>4</sup>. Rutter studied at *Clare College* at Cambridge, and this is where his first composition concepts developed, and first works were published. As a talented musician and composer, he did not have to wait long for his stage debut, which took place already during his time at the university. Rutter’s professional carrier was so fortuitous and fruitful, that since 1975 he was a director of music at his alma mater. He composed a lot of works for a vocal

ensemble, conducted the premieres of his pieces, and prepared them as the choir conductor. The increasing difficulty in terms of technique, performance and interpretation resulted in creation of a professional vocal ensemble, operating since 1981 as *The Cambridge Singers*. This chamber choir was initially established for recording of Rutter’s works on a level that would enable commercial distribution. The ensemble gathered the most talented voices from great regional choirs including *Clare College Choir*).

With this – today fully professional – choir Rutter took part in several popular television shows, and made numerous radio recordings of his works. He implements successfully new projects, each time personally supervising the enterprises as the conductor. For over 30 years, both composing and conducting have been within the scope of Rutter’s interests. It is still part of his professional activity, apart from the didactic work. Presently, J. Rutter also holds the position of a professor at the Cambridge University. He is often invited to give specialist lectures at many European universities, especially in Scandinavia and in North American musical centres. Since 1980, the composer is a Honorary Member of *Westminster Choir College* at Princeton.

His compositions, apart from large vocal and instrumental forms, include smaller works with the accompaniment of an instrument or a small ensemble, and a number of *a cappella* pieces. J. Rutter also composes instrumental music. His didactic piano pieces for children are known and popular. He is also the author of orchestral works, and film music. He wrote several pieces dedicated for recognised, professional vocal ensembles, e.g. *King’s Singers*. Rutter also published arrangements of many known choral works. He published four anthologies of Christmas songs, where he placed his own *Carols for Choirs*<sup>5</sup>. He edited and published two volumes in the new *Oxford Choral Classics*, including *Opera Choruses* (1995) and

b



anthology *European Sacred Music* (1996), covering a few dozen arrangements, and his own choral pieces.

Among the well-known funeral masses – *Requiem* – some demonstrate exceptionally rich formal structure. Funeral masses by Hector Berlioz or Giuseppe Verdi, traditional in their form, are characterised by monumental texture, both in the instrumental and vocal aspect. They are infused with dramatic and elevated tone. Rutter's work belongs to the same genre, but its form is unusually modest. The contained instrumental texture is undoubtedly an asset in terms of performance, as it enables emphasis on the lyrics, which contributes to a prayer-like character of the piece, and clarity of its message. The mood of the work evokes associations with *Requiem* by Maurice Durufle; however, it was the meditative *Requiem* by Gabriel Faure that directly influenced Rutter's writing. The vocal texture requires a chamber choir, which is also characteristic of other works by Rutter. Delicate instrumental part, mostly providing a background for the choir, is specific, or even "typical" for the composer.

The piece is composed for four-voice mixed choir and a small orchestra:

- 2 flutes,
- oboe,
- 2 clarinets in B,
- bassoon,
- 2 French horns in F,
- 3 kettledrums,
- glockenspiel,
- harp,
- string quintet,

or a 7-instrument ensemble:

- pipe organ,
- flute,
- oboe,
- kettledrums,
- glockenspiel,
- harp,
- cello.

The composer also planned a solo soprano voice for *Pie Jesu* and *Lux aeterna*. It seems clear that Rutter offers double instrumental

versions (for chamber and symphonic orchestras) due to a variety of modern needs in terms of performance, demonstrating a typical, practical approach, presented also in other vocal and instrumental works, such as *Gloria* or *Magnificat*. The works usually take 30 minutes to perform. Their form is not monumental, which is an asset, and contributes to their popularity among professional and amateur choirs alike. *Requiem* had its premiere in 1985, in Dallas (Texas, USA)<sup>6</sup>. Since then, Rutter's *Requiem* became one of the most frequently performed works of this type, along with Mozart's and Brahms', both in churches and in concert halls across the world. (Pic. 1)

The most frequently performed vocal and instrumental works by Rutter, apart from *Requiem* (from 1985), are *Magnificat* (from 1990) and *Gloria* (from 1974). In Poland, the interest in the composer's work has been growing in the last years. The Academic Choir of the Nicolaus Copernicus University in Toruń performed them several times in the past two years, both with the chamber and symphonic orchestra. (*Requiem* 3 concerts, *Magnificat* 6 concerts, and *Gloria* 2 concerts)<sup>7</sup>.

The title of the *Requiem* funeral mass (Rest) is derived from the first words of *Requiem aeternam dona eis Domine ...*, which is traditionally translated as: *Eternal rest, grant unto them, o Lord, and let perpetual light shine upon them*. Considering the significant variety of musical forms and genres, particularly of masses, *Requiem* seems to be the most intriguing one, especially when its extramusical content and philosophical aspect is analysed. This type of mass is a special piece. Funeral mass is usually performed on special occasions, especially on All Saint's day, during funeral ceremonies, but also to commemorate tragic events or death on their anniversary.

John Rutter composed *Requiem* in 1985 to honour his deceased father. It was created as a very personal work, which can be seen in its specific, bright mood, conveying not

sadness, but a joy of transition to “eternal life”, similarly as in G. Fure’s piece.

### Form and genre

The term “form” applied to *requiem* requires explanation. Musical nomenclature specifies the term *form*, associated with the shape, external appearance, model or template (Latin *formatio*)<sup>8</sup>. In musical terminology, the term *musical form*<sup>9</sup> in the subject literature is often used as an equivalent or synonym of *genre*. The everyday interpretation of the commonly used terms may be due to a certain analogy to biology and its systemic classification of organisms<sup>10</sup>? Both terms: *form* and *genre* can be found in a popular musical lexicon by Ulrich Michels. He specified the term *musical genre* based on the factors such as: performers, lyrics, function, place of performance and texture<sup>11</sup>. However, he also noted that the terms are intertwining. On the other hand, the term *genre* in the *Formy muzyczne* [Musical forms] textbook clearly refers to “ (...) any rhythmical and melodic structures, simultaneously indicating a correlation between the musical genre and form”<sup>12</sup>. The book’s authors, Aleksander Frączkiewicz and Franciszek Skołyszewski, mentioned two types of *genre*: formal (e.g. dance) and contrapuntal. They emphasise that determination of the musical form is a result of cooperation of elements, a method of expressing content through material (sounds) juxtaposed in typical dimensions (time)<sup>13</sup>. In this context, it is worth presenting another, quite illustrative, definition: “the form is this perfect, unique in a given work of art set of elements, harmoniously expressing the sense, meaning of the work; it determines the potential of emotions expressed, transmitted, evoked or experienced by the recipient”<sup>14</sup>. The above definition by Maria Przychodzińska is similar to that by another musical theoretician, Peter Brooke-Ball. In his lexicon we find a concise formula: *musical form* as a scheme of the work’s structure<sup>15</sup>. However, in his work the author does not describe the term *ge-*

*nre*, which may be considered a significant shortcoming.

During a review of the specialist musicology literature one must include the most important work: the five-volume *Formy muzyczne* [Musical forms]. Its authors, Józef Chomiński and Krystyna Wilkowska-Chomińska, apply the term *form* to a work of music meaning literally “(...) shape, form, figure of the work”<sup>16</sup>. This concept, according to these recognised Polish musicologists, is a result of a concise inclusion of ordering activities, shaping the sound material into a given musical form. Their definition is similar to that of the previously mentioned linguist, Władysław Kopaliński.

After the analysis of the most important terminological interpretations of *musical form* and *genre*, the clearest definition seems to be the one adapted after J. Chomiński and K. Wilkowska-Chomińska. Within the *form* they distinguished so-called co-factors of the work of music, such as: *genre*, *composition* and *structure*. *Genre* is associated with the purpose and character of the work, its performers and size (i.a. choral pieces), proper selection of lyrics (literary genres)<sup>17</sup>. *Composition* of a work is a category involved in the formative process, and refers to a set of devices used to form the work’s structure. It includes only the external side of the form. *Structure* applies to the relationships between these factors, classified by the authors as the primary ones. To understand the important formal properties of the work, a given *genre* must be considered from both the compositional and structural point of view<sup>18</sup>. Chomińscy classify the variety of different musical forms, and demonstrate the vast range of individual creative interpretations, depending on the “mode of functioning of the work, and its treatment by the composer”<sup>19</sup>.

In the view of the above three co-factors of a work of music, *Requiem* is a *musical genre* within a wider framework of mass as a *musical form*.

## Eschatological<sup>20</sup> approach to *missa pro defunctis*

The religious doctrine regarding the end of man, associated with the inevitable event of death, presents the transgression to the “eternal” life not as an existential tragedy, but the essence of existence. Although the death present in Rutter’s *requiem* is unique (the work is in honour of his deceased father), it is presented in a manner that does not evoke fear, but rather as a state of calm and acceptance of the “inevitable goal” of life. Similar associations can also be found in other composers. The verbal content was related to the musical one in a illustrative manner, emphasising the man’s vision of his posthumous existence – judgement for the quality of the earthly life. The soul will be rewarded or punished.

Rutter’s work is exceptionally clear in that respect. It is worth noting, that the doctrine of the Anglican church is very unrigorous in this matter. It postulates a much less “traditional” vision of the “final things” than the Catholic church. The dramatic and tragic aspect of death, despair and regret of leaving this world are characteristic for the Catholic approach to destiny. Rutter’s work presents the essence of posthumous life with music that does not evoke fear or anxiety in the audience, unlike most of the funeral masses<sup>21</sup>. Its musical arrangement can be perceived as a tender goodbye to a man who had a good life, and earned his

“reward in heaven”. In this context, the musical connotations between Rutter and Gabriel Faure are visible, whose *Requiem* op. 48 was referred to as “death lullaby”<sup>22</sup>. In his requiem, Faure selected lyrics subjectively, which was a planned compositional decision “(...) as it presents God more as a merciful Creator, than the strict Judge at the Last Judgement, and death provides rest and joyful meeting with the Saviour, rather than painful experience, suffering or punishment for sins.”<sup>23</sup> The orchestral version of *Requiem* op. 48 by G. Faure was arranged by Rutter in 1980. He discovered a manuscript in the version for a chamber orchestra, and based on it he wrote a new score for the full orchestra. Fascinated by Faure’s piece, he started working on his own *Requiem*<sup>24</sup>.

Analysing the liturgy of *Requiem*, following the Roman tradition, it always comprises 9 parts:

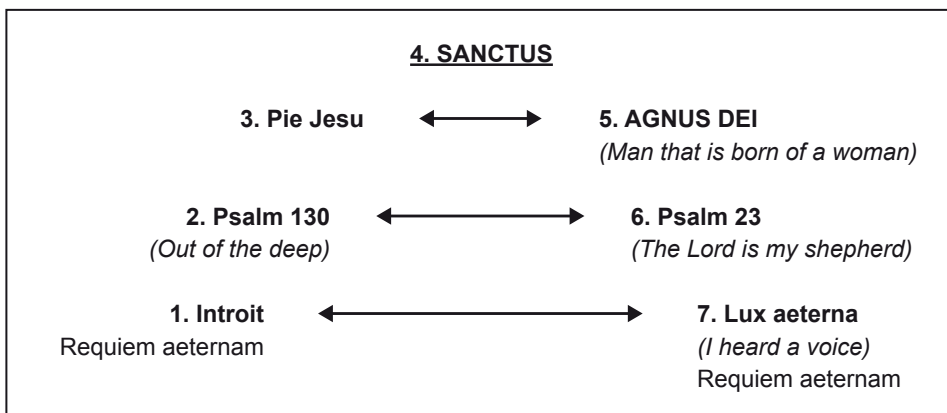
Introitus (*Requiem aeternam – Eternal rest*)

- Kyrie (*Lord*)
- Graduale (*Requiem aeternam*)
- Tractus (*Absolve Domine – Forgive, o Lord*)
- Sequentia (*Dies irae – Day of wrath*)
- Offertorium (*Domine Jesu Christe*)
- Sanctus (*Saint*)
- Agnus Dei (*Lamb of God*)
- Communio (*Lux aeterna*)

There are certain differences between the liturgic composition and the mass order:

| MISSA                | REQUIEM                           |
|----------------------|-----------------------------------|
| Introit              | Introit                           |
| KYRIE                | KYRIE                             |
| GLORIA               | –                                 |
| –                    | Graduale                          |
|                      | Alleluja                          |
| CREDO                | Tractus ( <i>Absolve Domine</i> ) |
|                      | Sequentia ( <i>Dies irae</i> )    |
|                      | Offertorium                       |
| SANCTUS – benedictus | SANCTUS – benedictus              |
| AGNUS DEI            | AGNUS DEI                         |
|                      | Communio                          |
|                      | Postcommunio                      |
|                      | Ite missa est                     |

List of the parts of *mass* as a musical for and its genre – *Requiem*



**Symmetrical formal structure of the work with the central Sanctus**

The comparison shows that so-called joyful parts (gloria and credo) are missing in requiem, and substituted by the text from the *Dies irae* sequence.

Similarly as in Faure, the Latin text of *Missa pro defunctis* is not fully present in Rutter's work. The selected parts emphasise the optimistic, somehow "joyful" concept of leaving the life on Earth, and passing through death to the eternal life. Symbolism of despair and darkness, presented at times in music, is contrasted with the fragments presenting the "optimistic" vision of God, in a mild and warm manner. As for the verbal content of *Requiem*, the traditional Latin text intertwines with Old-English prayer.

The entire piece, comprising 7 parts, creates a symmetrical structure, which may also be considered to carry a symbolic value. In the verbal plain, the first and the last part are prayers to Father God, parts 2 and 6 are psalms, 3 and 5 – prayers to Christ, and central *Sanctus* demonstrates the essence of faith. The musical aspect of the whole piece is clearly consistent with the verbal content. Therefore, *Sanctus* provides a culmination of the energetic tension, creating a "narrative" mood involving procession of parts, and a slow decrease of the dramatic effect, until the initial prayer, *requiem aeternam*, is repeated in the last phrases of the work.

| Gabriel Faure                                    | John Rutter                                             |
|--------------------------------------------------|---------------------------------------------------------|
| <b>Introit</b> ( <i>Requiem aeternam</i> ) KYRIE | <b>Introit</b> ( <i>Requiem aeternam</i> ) KYRIE        |
| -                                                | <b>Psalm 130</b> ( <i>Out of the deep</i> )             |
| -                                                | <u>Sequence <b>Pie Jesu</b></u>                         |
| Offertorium ( <i>Domine Jesu Christe</i> )       | -                                                       |
| <b>SANCTUS</b>                                   | <b>SANCTUS</b>                                          |
| <u>Sequence <b>Pie Jesu</b></u>                  | -                                                       |
| <b>AGNUS DEI</b>                                 | <b>AGNUS DEI</b> ( <i>Man that is born of a woman</i> ) |
| <b>Libera me</b>                                 | -                                                       |
| Communio                                         | Communio                                                |
| ( <b>Psalm 121</b> : <i>In paradisum</i> )       | <b>Psalm 23</b> ( <i>The Lord is my shepherd</i> )      |
|                                                  | <b>Lux aeterna</b> ( <i>I heard a voice</i> )           |
| Requiem aeternam                                 | Requiem aeternam                                        |

**Comparison of the parts in *Requiem* by Gabriel Faure and *Requiem* by John Rutter**



**SANCTUS**, *Sanctus, Sanctus Dominus Deus sabaoth. Pleni sunt coeli et terra gloria Tua. Hosanna in excelsis Deo (Holy, holy, holy Lord God of hosts! Heaven and earth are full of your glory. Hosanna in the highest!)* – is a necessary liturgic component of the mass cycle. It is not never omitted, even in *Missa brevis* (short mass). The lyrics always present a joyful affirmation of faith. In the musical aspect of *Sanctus*, Rutter additionally introduced varied dynamics and imitation, providing the element of illustration. *Sanctus* is the central part in the work's composition, one that significantly adds to the dramatic clarity of the "narrative" of the funeral ceremony. Man's soul "goes" to God, in a cheerful company of angels – "the hosts" "heavens are full of". *Benedictus qui venit in nomine Domini. Hosanna in excelsis. Blessed is he that cometh in the name of the Lord. Hosanna in the highest.* Here, the melodic motifs based on ascending figurations, which present a certain technical and intonational difficulty from the performative point of view, but are very evocative and consistent with the verbal content.

Two parts in the formal composition of the work are psalms, associated in liturgy with the funeral ceremony: depressing (ominous) *Psalm 130 (De profundis)*, and joyful *Psalm*

23, each characterised by an important solo part: the cello and the oboe, respectively. Moreover, the composer introduced to parts 5 and 7 the sentence derived from the Anglican funeral service, in Old English (quoted, as the composer declares, from the *Book of Common Prayer* from 1662)<sup>25</sup>. The traditional and specific for *Requiem* sequence *Dies irae* is treated here similarly as in the *Requiem* by G. Faure. Rutter included in the texture only the verses from the mild part 3 – *Pie Jesu*<sup>26</sup>, written for the solo soprano with the accompaniment of the choir. In general, the composition of the verbal and musical content of individual parts of Rutter's *Requiem* induces reflection. It evokes in the audience retrospective feelings, prompting the imagination towards the "final things". The majestic introduction *Introit* and *Kyrie* is similar in character.

**Out of The deep.** Part 2 of the work is *Psalm 130 (129), (De profundis – Out of the deep)*. It is one of 150 pieces in the *Book of Psalms*. Its individual verses for centuries have been a prayer included in the liturgy (although not exclusively) of the Catholic and Protestant Church. The psalm's title is derived from its first words in the Latin translation (*Vulgata*). It was also referred to as the sixth *penitential psalm*<sup>27</sup>.

Out of the deep have I called un three o Lord,  
hear my voice.  
Let thin ears consider well the voice of my complain.

Z głębokości wołam do Ciebie, Panie,  
słuchaj głosu mego!  
Nakłoń swoich uszu ku głośnemu błaganu mojemu!

If thou lord, wild be extreme to mark what is done  
amiss, o lord who may abide it?  
Fur there is mercy with thee,  
there for shalt thoune fear'd

Jeśli zachowasz pamięć o grzechach Panie,  
któż się ostoi?  
Ale Ty udzielasz przebaczenia,  
aby Cię otaczano bojaźnią

I look for the Lord. My soul doth wait for him and in  
his word is my trust.

W Panu pokładam nadzieję, nadzieję żywi moja du-  
sza: oczekuję na Twe słowo.

My soul fleeth un to the Lord berofe the morning  
watch I say, before the morning watch.

Dusza moje oczekuje Pana bardziej niż strażnicy świ-  
tu, <bardziej niż strażnicy świtu>.

O Israel trust, in the Lord. For with the lord there is  
mercy and with him plenteous redemption.

Niech Izrael wygląda Pana. U Pana bowiem jest ła-  
skawość i obfite u Niego odkupienie.

And he shall redeem Israel from all their sins

On odkupi Izraela ze wszystkich jego grzechów.

Psalm 130 in English and in Polish

This psalm, as presented, also in the original version was divided into clearly separate parts (stanzas).

Verses 1–2 in the first stanza are lamentation, where the voice calling God “out of depth”, begs to have his soul saved. *De profundis* meaning *depth*, was often interpreted in an unambiguous way by Christian theologians. Augustin of Hippo<sup>28</sup> identified it with “man’s implication in the sin”. According to Martin Luther’s interpretation<sup>29</sup>, *depth* symbolises “sinful nature of man”, which is a very convincing association, also in the mentality of contemporary man. Lamenting solo narration of the cello is an introduction to the proper narration of the choir as the psalmist (example below). The instrumental solo throughout the psalm provides a specific background, introducing a cool atmosphere of mystery, contrasted with the bright sound of the choir. Illustrative mood of this part clearly relates to the symbolism of awaiting for the Last Judgement. The choral part is an important regulator of this mood, optimistic, despite the “ominous” fragments (apart from the cello background), e.g.: *Out of the deep* (t. 9–16), *My soul fleeth unto the Lord* (t.51–55). (Pic. 2)

The second stanza (verses 3–4). The choir unites in unison. It is the only way to articulate in music “confession of sins”. The melodic phrase is rather a statement, as the final motif descends down the scale. – *O Lord who be may abide it?* However, the text included a question: *If you kept the record of sins, o Lord, who could stand?* This rhetorical question can be only answered affirmatively, as no-one is without a sin. Verse 4 is sung by sopranos, with joyful elation, which evokes associations with angel’s voices. The phrase ends in a climactic

chord, preceded by unison singing, gently transforming into a clear harmony. The text fragments are arranged illustratively in the form of a dialogue of unison voices juxtaposed with the continuous “lament” of the cello (example below). (Pic. 3)

The third stanza (verses 5–6) in the words: *I look for the Lord* expresses a typically Christian trust in “God’s will”. This attitude is the only one among those “awaiting” God and submitting to His judgement. Only “trust” is certain against the “inevitable”, just as “the day always follows the night” – *watchmen wait for the morning*. The last stanza (verses 7–8) is a call, and, somehow, also a warning to await only God’s assistance.

The text of the psalm was introduced by Rutter in the musical aspect of the piece so that the entire verbal message can be clearly articulated by the choir. The moderate ambitus of the melody in individual voices emphasises the narrative character of this part, allowing choirs with certain performative skills forming dialogues. The universality of sin, “fear” as the basic requirement for absolution and God’s forgiveness – are the key words, clearly introduced in the transparent musical texture of the work. Thanks to the declamation melody used by Rutter in this part of *Requiem*, the psalm gained a specifically elated character. It is expressive, particularly when contrasted with the following psalm.

**Psalm 23** (*The Lord is my shepherd*)<sup>30</sup>. It presents the symbolism of “contrition”, therefore, the vocal parts should perform with expressive articulation and fluent phrasing. (Pic. 4)

Rutter made it possible with his compositional technique.

The Lord is my shepherd, therefore can I nothing.

He shall feed me in a green pastures.

and lead me forth beside the waters of comfort.  
He shall convert my soul.

And bring me forth in the paths of righteousness for  
his Name's sake.

Yea, though I walk through the valley of the shadow  
of death. I will hear no evil, for you are with me.

Thy rod and thy staff, they comfort me.

Thou shalt prepare a table for me against them that  
trouble me.

Thou hast anointed my head with oil and my cup  
shall be full.

But thy loving kindness and mercy shall follow me  
all the days of my life, and I will dwell in the house  
of the lord forever.

#### Psalm 23 in English and in Polish

However, certain fragments are challenging for the choir – due to a homogeneous, slow pulsation rhythm in both female and male voices. This issue is important, especially in declamation parts, which engage in a dialogue with the solo flute part providing the narrative background. Long fragments of unison singing (t. 19–44, 78–84), require a warm, homogeneous timbre of voice, necessary to obtain the right mood, so important for the entire *Requiem*. (Pic. 5)

Psalm 23 is also called the “pastoral psalm”. It is one of the best known biblical psalms, and one of the “psalms of trust”. Its text expressed joy from the sense of God’s assistance, care and the spiritual well-being experienced by people who obey his laws. (*Even though I walk through the valley of the shadow of death, I will fear no evil, for you are with me*). It also expresses trust in the eternal life (... *goodness and mercy shall follow me all the days of my life, and I shall dwell in the house of the Lord forever*).

In the ancient times, in the region of the world now known as the Middle East, the term “shepherd” was applied to people with outstanding merits, exceptional traits of character, often also to unique, recognised people. Etymologically, this “nickname” de-

Pan jest moim pasterzem, nie brak mi niczego.

Pozwala mi leżeć na zielonych pastwiskach.

Prowadzi mnie nad wody, gdzie mogę odpocząć:  
orzeźwia moją duszę.

Wiedzie mnie po właściwych ścieżkach  
przez wzgląd na swoje imię.

Chociażbym chodził ciemną doliną, zła się nie ulękę,  
bo Ty jesteś za mną.

Twój kij i Twoja laska są tym, co mnie pociesza.

Stół dla mnie zastawiasz wobec mych przeciwników.

Namaszczasz mi głowę olejkami; Mój kielich jest prze-  
obfity.

Tak, dobroć i łaska pódją w ślad za mną przez wszyst-  
kie dni mego życia i zamieszkam w domu Pańskim po  
najdłuższe czasy.

scribed outstanding features of a man’s personality. It denoted a charismatic leader. A shepherd takes care of his charges, for whom he is responsible.

***Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: dona eis requiem. (O Lamb of God, that takest away the sins of the world, Grant them rest.)*** is arranged in a manner typical for Rutter. The Latin liturgic text is somehow commented by the poetic English lyrics<sup>31</sup>:

***Man that is born of a woman***

***hath but a short time to live, and is full of misery.***

***He cometh up and is cut down like a flower.***

***He fleet as it were a shadow***

It is followed by *Agnus Dei*, but then again commented by the male voices:

***In the midst of life we are in death***

The tumultuous middle part ends with a calm fragment:

***I am the resurrection and the life, saith the Lord.***

***He that beliveth in me, though he were dead, yet shall he live.***

***And who so ever liveth and beliveth in me, shall never die.*** (Pic. 6)

**Lux aeterna** – an antiphon with repeated *Requiem aeternam* in the end.

**Lux aeterna luceat eis, Domine,  
cum sanctis Tuis in aeternam,  
quia pius es.**

**Requiem aeternam dona eis, Domine;  
et lux perpetua luceat eis.**

The idea of ending a funeral mass with the image of “paradise”, the aim of the life on Earth, and a happy destination of man’s posthumous journey, considering the organisation of the musical material by Rutter, is not novel. Like Faure and a few other composers, Rutter also uses a melody based on long notes in high vocal registers, using the ostinato accompaniment of a solo harp. However, in the formal aspect, the use of *Lux aeterna* – the proper text of a funeral mass – as the preceding part is innovative. It is a 41 – bar part, using an Old English funeral prayer<sup>32</sup>:

**I heard a voice from heaven**

**Saying unto me – blessed...**

**Blessed are the dead who die in the Lord**

**From they Rest, from their labours**

**Even so saith the Spirit...blessed... (Pic. 7)**

The lyrics in Rutter’s work are arranged very clearly, almost theatrically. It provides a large space for artistic expression for musical ensembles, and first and foremost, for their conductors. It is not surprising that the piece is still performed across the world.

Some music critics suggest that Rutter relies too much on the models provided by the great progenitors of the genre, especially by G. Faure (formal structure) or W.A. Mozart (characteristic repetition of the first part in the end), which is quite unflattering. However, Rutter is doubtlessly an exceptional musical stylist, even if his style is sometimes referred to as “affectionate sentimentalism”. His characteristic compositional technique is clearly audible in each work, but it contributes to the uniqueness and charm of all his pieces.

*Requiem* will clearly be still performed on special occasions, to commemorate exceptional events, be it sad or tragic. However, for outstanding composers this type of mass will always provide a potential material for creating a subjective, yet largely universal work, such as the exceptional in its content *Requiem* by John Rutter.

Translation by

Dr Izabela Szyma-Wysocka

## Notes

- 1 Rutter owns a recording company *Collegium Records*, ([www.collegium.co.uk](http://www.collegium.co.uk)), which holds exclusive rights to the recording and edition of his works performed by *Cambridge Singers*
- 2 <http://ukcatalogue.oup.com/category/music/composers/rutter.do>
- 3 M. Kennedy, J. Bourne – *The Oxford Dictionary of Music*, Oxford University Press, Oxford 1999
- 4 The quote is from the R. Leung’s interview with J. Rutter. ([www.cbsnews.com/stories/2003/12/17/60II/main589173.shtml](http://www.cbsnews.com/stories/2003/12/17/60II/main589173.shtml))
- 5 Rutter wrote over 20 Christmas songs, so-called carols, for which he composed the music and wrote the lyrics.
- 6 The premiere took place on 13th October 1985, in *Lane United Methodist Church* in Dallas (Texas, USA). The preview of parts 1, 2, 4 and 7, written earlier, took place on 14th March 1985 in *Fermont Presbyterian Church* in Sacramento (California, USA).
- 7 The pieces were performed together with the Symphonic Orchestra of Toruń, Symphonic Orchestra of Płock, and Piotr Sutt’s Percussion Group *Juanesses Musicales* from Gdańsk in 2007–2009. (<http://www.chor.umk.pl/kalendarium/>)
- 8 W. Kopaliński specifies the term as applicable to the shape, outline and work of art (see *Słownik wyrazów obcych i zwrotów bliskoznacznych*, (ed.) W. Kopaliński. Wiedza Powszechna, Warszawa 1980

- 9 According to G. Mizgalski, the term describes the structure of the musical work considering the construction technique used and the mode of performance. See *Podręczna encyklopedia muzyki kościelnej*. (ed.) G. Mizgalski ks., Księgarnia Św. Wojciecha, Poznań 1959, p. 154.
- 10 (see *Encyklopedia popularna PWN*. (ed.) A. Karwowski, PWN, Warszawa 1980
- 11 U. Michels, *Atlas muzyki*, vol. I. Pruszyński i s-ka, Warszawa 2003, pp. 109–117.
- 12 Ibid., p. 285.
- 13 U. Michels, *Atlas muzyki*, vol. I..., p. 9.
- 14 M. Przychodzińska, *Kultura powszechna i wychowanie do kultury – nierówność sił*. [in] *Edukacja i kultura. Idea i realia integracji*. (ed.) I. Wojnar, PAN, Warszawa 2006, p. 182.
- 15 P. Brooke-Ball, *Podręczny leksykon muzyczny*. Wydawnictwo Książkowe „Twój Styl”, Warszawa 1997
- 16 J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Formy muzyczne*, vol. I. PWM, Kraków 1983, p. 13.
- 17 J. Chomiński, K. Wilkowska – Chomińska, *Formy muzyczne...*, p. 20.
- 18 Ibid., p. 21.
- 19 Ibid., p. 15.
- 20 Eschatology (Greek *eschatos* – *final*) is a body of views regarding destiny and the final purpose of the world, as well as posthumous fate of man. [in:] *Słownik wyrazów obcych* – (ed.) J. Tokarski, PWN, Warszawa 1980
- 21 Cf. Aleksander Bock – *Requiem in A*, na chór mieszany z tow. organów
- 22 J. Kasperski – *Recepcja Requiem op. 48 G. Faure w twórczości rekwialnej kompozytorów francuskich*, [in:] *Musicalia I, materiały konferencyjne 1, muzyka francuska 1*, (ed.) M. Bristiger, Materiały z konferencji muzykologicznej organizowanej przez Stowarzyszenie De Musica, Poznań, 25–26 kwietnia 2007 r., Stowarzyszenie De Musica, Poznań 2007
- 23 Ibid., p. 4.
- 24 J. Rutter – Preface to *Requiem*, Hinshaw Music, Inc. Chapel Hill 1986
- 25 J. Rutter – Preface to *Requiem...*
- 26 This part, according to Author's suggestion, functions and an independent work of art.
- 27 The penitential psalms are those used for time immemorial for funeral ceremonies. Penitential psalms in order: 6, 32(31), 38(37), 510(50), 102(101), 130(129) and 142(143). Numbers in the brackets following *Septuaginta*. Primary numbers after *Hebrew Bible*.
- 28 Św. Augustyn z Hippony – *Wyznania*, przekł. Z. Kubiak, Znak, Kraków 2007
- 29 R. Friedenthal, *Marcin Luter*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1992
- 30 *The Lord is my shepherd* was written in 1978 for Mel Olson and *The Chancel Choir of First United Methodist Church* in Omaha (Nebraska, USA). The composer suggests that the work can be performed separately, both with the pipe organ, and with a small ensemble (oboe, harp and strings)
- 31 The Old English original text (corrected by Rutter) comes from the *Book of common Prayer* (1662)
- 32 The text is quoted by Rutter (with minor amendments) from the *Book of Common Prayer...*



## Pictures

Pic. 1

CHORAL MUSIC

OXFORD

JOHN RUTTER  
**REQUIEM**

VOCAL SCORE

in memoriam L.F.R.

**REQUIEM**

English translation by John Rutter

JOHN RUTTER

1. REQUIEM AETERNAM

Slow and solemn (♩ = 60)

Piano Reduction

6

8

11 (pp)

Copyright © 1985 by Oxford University Press  
All rights reserved.  
This Edition prepared by the  
Oxford University Press at Clarendon House, Inc.  
P. O. Box 470, Uxbridge Hill, NY 10714  
New York Agents

Pic. 2

Slow, with some rubato (♩ = c. 54)

SOLO CELLO

*p* *espress.* *mf*

4

*f* *mf*

7

S.

A.

T.

B.

Vc.

*ten.*

*pp* 3

Out of the deep have I

*pp* 3

Out of the deep have I

*p*



10

called un - to thee, O Lord: Lord, hear my voice.

Pic. 3

31

O Lord, who may a - bide it? O Lord, who may a -

35

Più mosso (♩ = 80)

- bide it? For there is mer-cy with

Più mosso (♩ = 80)

Pic. 4

SOPRANOS

9 [A] *p dolce tranquillo*

The Lord is my shep-herd; — there-fore can I lack — no - thing. —

[A]

Pic. 5

Oxford Church Music

JOHN RUTTER

**THE LORD IS MY SHEPHERD**

*For Mixed Choir (SATB) and Organ*

OXFORD UNIVERSITY PRESS

*For Mel Chorus and the Chancel Choir of the First United Methodist Church, Omaha, Nebraska*

**THE LORD IS MY SHEPHERD**

For Mixed Choir (SATB) and Organ

Psalm 23 John Rutter

Slow but flowing (♩ = 50) poco rit. a tempo

Organ Solo Chorus

11

NOTE: Accompaniment for oboe, harp, and strings is available on rental from the Publisher.

Copyright © 1978, Oxford University Press, Inc. Printed in U.S.A.

Pic. 6

44 *p*

Ag - nus De - i, Ag - nus De - i, qui tol - lis pec - ca - ta, pec -  
 Lamb of God, Lamb of God, that tak - est a - way the

*p* *p distinct* *3* *3*

In the midst of life we are in death, we are in  
 In the midst of life we are in death, we are in

Pic. 7

**Moderato** (♩ = 92)

**SOPRANO SOLO**  
*mp legato e dolce*

I heard a

**poco rit.** **a tempo**

voice from hea - ven say - ing un - to me, Bless - ed,

**CHOIR, ALL VOICES (T. & B. octave lower)** **SOPRANO SOLO**  
*fp* *mp*

Bless - ed, Bless - ed are the dead who die in the Lord,

# Representative forms and genres of secular vocal music in the 16th century



IZABELA SZYMA-WYSOCKA

In Renaissance Poland there were professional groups performing “new” repertoire of recognised European composers, although, I believe, it was not as commonly available as today. Professional performers, who improved their vocal or instrumental skills throughout their lives, usually did not have equally extensive knowledge of the newest musical and performative trends or currents, not to mention the information about the historical evolution of music<sup>1</sup>. However, both the performers and creators of music in the Renaissance were familiar with the variety of musical forms and genres of that time. The performance techniques preserved the stylistic specificity of the repertoire. Despite certain differences between the culture of Italian and French societies, in the 14th century no distinct stylistic differences were observed regarding the discussed musical forms and genres. Composers and theoreticians shared their experiences and discoveries. The music “travelled” together with the performers across Europe. It reached also Poland and other countries in this part of the continent. There was a large group of so-called itinerant musicians (actors and jugglers). In the 15th and 16th centuries, professional musicians were gathering in guilds and fraternities for protection against abuse and persecution from church hierarchs and secular feudal lords. Hieronim Feicht, one of the most recognised Polish musicologists of the 20th century, observed that “if we, for instance, look at the secular polyphonic music (madrigal and song, French chanson, Italian

canzonetta or metric ode), the more than limited number of these works alone indicates that the centres where they were performed were few. Nearly all the polyphonic secular vocal music in the first half of the 16th century is centred around the royal court in Krakow, and partially in Vilnius (also on the courts of the court of the Radziwiłł family and in the place of residence of prince Sigismund, the future king Sigismund the First. Only since the second half of the 16th century we observe a higher number of musical groups sponsored by the magnates (...).<sup>2</sup> France shared its masterful counterpoint, and Italy – the new forms of song. It was the song with instrumental accompaniment that became the most important form in the *Ars Nova* period. *Ballata*, *rondeau* or *virelai* were usually three-voice artistic songs for two voices and an instrument, or one voice and two instruments, where the instrument was always the lower voice. *Ballata* is a song which originated from a dance form, composed of contrasting parts, where the solo part was followed by a choir with a usually cheerful refrain. Francesco Landini (Landino) (ca. 1335–1397) was the master of two or three-voice Italian *ballata*. *Rondeau* is a song for two, three or four voices, with a fixed refrain composed of two short phrases on which the entire stanza is based. The name reflects the fact, that the phrases were repeated over and over. A typical form of Italian *Ars Nova* was *caccia*. However, the most important form of that period was *Italian madrigal*, deriving its name from *mand-*





*riali* (a historic song) or *matricale* (a peasant song in maternal language) or *madriale* (a hymn to the Virgin) Madrigal was the preferred song performed at courts, by two voices and accompanied by the third, instrumental one.

New social conditions in the early 16th century enabled an unprecedented development of secular music. The forms of secular music were not as limited as those of church music, but they were not as elaborate. Polyphony, dominating in the church music, was opposed by monody in the secular music. Its melodic origin can be traced back to 15th century *ballatas*, *rondeaux* and *virelais*. The monody of this period is only tentatively developed by the composer. It is merely the beginning of thinking in terms of harmony. Polyphony was still found in songs, especially in Germany, and in the French ones even the dance-like character of song did not limit the polyphonic trend in the music of that time. The French *chanson* was neither polyphonic, nor homophonic, but it fitted perfectly in between the two types of music. More homophonic character could be found in Italian secular musical forms, created modestly in contact with folklore, particularly the dance forms: *villota*, *canzonetta*, *balletto*, or the wonderful carnival songs (homophonic) developed at the Medici court in Florence. At that time, printed scores of polyphonic secular music appeared in France, England, Italy and Germany. The titles suggested that the human voice could be substituted by an instrument. The choice of performers was not predetermined, but depended on the possible casting of singers or instrumentalists. It was only in the late 16th century that collections of works with fragments for exclusively instrumental performance were issued.<sup>3</sup>

Renaissance brought the ideological breakthrough, which was visible most in the secular music, developing robustly in Italy and France. This music was associated with the evolution of various song forms, primarily of erotic, frivolous, jocular or satirical subject. It comprised mainly vocal works, with

instrumental accompaniment or a *cappella*. They included:

- **Frottola** – Italian sentimental or frivolous song, performed mostly in the 15th and early 16th century. It was composed for three or four voices, had a chordic texture with elements of folk music, with a stanza structure (6-8 verses per stanza) and a refrain. The harmony often includes full triads and cadences, presenting the evidence that *frottola* contributed to the reinforcement of the major-minor system. Frottola considerably influenced the development of early madrigal.<sup>4</sup>
- **Villanella** – in the 16th century was a type of Italian song characterised by a simple, chordic texture, especially popular in the mid-16th century. It presented stanza structure, and the subject matter is often carnival. Frequently *villanella* demonstrated relationships with the folklore music.<sup>5</sup>
- **Canzonetta (Italian)** – in the second half of the 16th century it was a short vocal piece, usually a dance song (*balletto*). It is characterised by a free structure, determined by the emotional aspect of the lyrics.<sup>6</sup>
- **Canti carnascialeschi** – carnival songs of a very simple stanza structure, of rustic origin and with a clearly homophonic texture based on three or four voices.<sup>7</sup>
- **Chanson (French)** – the term was used to describe various types of songs. *Chanson* was at its peak in the 16th century, when *polyphonic chanson*, based on the imitation technique, was developed. C. Jannequin created the programmatic type of chanson.<sup>8</sup>
- **Ballata (Italian)** – the equivalent of French *virelai*. A work associated with medieval French poetry and music, originating from the troubere *rondeau* AB-BA, which appeared in the 15th century in *bergerettes*, *frottole* and *villancicos*.<sup>9</sup>
- **Villancico (Spanish)** – a poetry and song form the 15th and 16th century, comprising a few stanzas and a repeated refrain. The common type is *villancico* for three or four voices, with a simple *nota contra*

*notam* texture, and a song accompanied by a lute.<sup>10</sup>

- **Pastoral** – a piece with a pastoral, idyllic subject matter. *Frottole*, *madrigals* or *villanelle* often demonstrated a pastoral character. In England, the Elisabethan era madrigals were initially referred to as **pastorales**, due to the subject matter.<sup>11</sup>  
**Catch** – a social canon song and **glee** – a type of a solo *canzonetta* accompanied by a lute were popular in the 16th century England.<sup>12</sup>
- **Caccia** – is a vocal canon for two voices, with the addition of the third, instrumental voice. The name of the form is derived from the subject matter: the lyrics usually describe hunting (“caccia” means hunting), although they also present fishing or scenes in the street. Probably this name is related to the form of canon, in which the second voice repeats at a certain interval the same notes as the leading one. The second voice appears to be chasing the first one. The third voice was written in longer notes, and was usually independent of the canon. With time, when three-voice structure developed, the individual voices were named: tenor (the lowest one), countertenor and triplum. This form was the most popular secular musical form in Italy. Its English equivalents were **round** or **rondellus**, **chace** in France and **caca** in Spain. In Italy, *caccia* was created primarily by the masters from Florence, i.e. Ghirardaleus da Florentina, Giovanni da Cascia, or Petrus da Florentia<sup>13</sup>. Imitation – was an important element of the developing polyphony. It consisted in repetition of a musical motif by different voices. An exact imitation was called a canon. Both forms significantly influenced Italian, French, English and Irish music. Ireland in particular is proud of the fact that its art never described nature, but presented abstract ornamentalism. The best example of the English musical naturalism is the canon in honour of the summer *Summer is icumen in*, in which four

voices create a perpetual round, and the remaining two accompany them with the motif imitating a cuckoo bird at the words *sing cucu*. Imitation and canon provided a solid model for the developing larger polyphonic forms.<sup>14</sup>

**Madrigal** (*matrix* – heritage, *matricale* – native, *mandria* – herd) is the most important genre of secular vocal music in Renaissance. The term “madrigal” denotes shepherds’ singing, or singing in one’s maternal language, and it refers to poetic forms (the illustrative musical representation), and not to the musical structure. The medieval madrigal was usually still for two voices, with lyrics in both, or for three voices, with an instrumental accompaniment. It consisted of three three-verse stanzas, and a four-verse refrain. In the 15th century the form nearly disappeared, to return in a new form in Renaissance. Madrigal appeared approximately in 1530, and became very popular among Italian composers. The dominant subject matter is erotic and describes love torments, death wish, beauty of a woman, as well as presents happiness, anger, jealousy and revenge. Lyrics by the following authors gained popularity: Pietro Bembo, Bonifazio Dragonetto, Michelangelo Buonarroti, Jacopo Sannazaro, Alphonso d’Avalos, Girolamo Parabosco, Ghiraldi Cinzio, Antonio Molino, Giovanni della Casa, Bartholomeo Ferrino, Giovanni Battista Guarini, Luigi Tansillo, Lodovico Ariosto, Torquato Tasso, and Francesco Petrarka. Madrigal used techniques such as *ascensus*, *descensus* and *imitation*. Then, various contrasts were used, e.g. *mutatio per motus* denoted changes of the rhythmic movement.

Theoreticians divide the history of Renaissance madrigal into three phases: early madrigal (1530-1550) was influenced by frottola, which is visible in the stanza and refrain structure. It was usually written for four voices, the theme was sung by the highest voice, which enabled performance with an instrumental accompaniment. However, it was very rare, as a *cappella* vocal



performance was dominant at that time. Pieces in this style were written by Constanzo and Sebastiano Festa, Philippe Verdelot and Jacob Arcadelt. Classic madrigal (1550–1580) underwent basic transformations. Following motet, it starts to introduce polyphony, which results in a more varied texture. The number of voices increases to five, excellent chromatic scale is introduced, as well as illustrative and programmatic character (imitation of the sounds of nature). The leading representatives of this type of madrigal were Adrian Villaert, Cipriano de Rore, Andrea Gabrieli and Giovanni Palestrina. Late madrigal (1580–1620) encompasses the works of Luca Marenzio, Luzzasco Luzzaschi, Gesualdo da Venosa and Claudio Monteverdi. Polyphonic devices are used more extensively, their scope increases, and chromatic character is becoming more distinct.

However, in none of the phases of development did madrigal present a concrete form; rather, it demonstrated a high level of variety. Leading madrigalists often performed *song madrigals*, based on the ABA or ABA1 scheme, where the same melody, but different lyrics were sung at the end. Next, especially in the works of Cipriano de Rore, a *motet madrigal* appeared, in which polyphony and syntactic imitation played the main role. Some of these pieces had a clear two-part structure, with *pars prima* and *pars secunda* marked in the score. Luca Marenzio introduced *dialogue madrigal*, in which the two choirs technique and “echo” were used intermittently, and *declamation madrigal*, where the focus was on the lyrics. Specific treatment of the lyrics resul-

ted in the evolution of *litany declamation*, following the chant tradition of text recitation, *lyrical, dramatic, narrative* and *onomatopoeic declamation*, based on the concept of *imitazione della natura*. Later, concerted madrigal develops (classified as a baroque form of music). It is found in the works of Monteverdi. It consists in a “rivalry” between the orchestra and the solo parts, duets, trios and instrumental parts, which resulted in the development of cantata. Orazio Vecchi and Adriano Banchieri introduced **dramatic madrigal**, containing the elements of drama, and auguring the evolution of the opera.<sup>15</sup>

Since the ancient times, the idea of beauty was cultivated in various areas of art. Music was associated with the image of beauty and harmony (of sound) “(...) and since the source of beauty was nature and the condition man found it in, art was defined as imitation of nature. Hence, art and beauty are secondary to nature, which – as promptly noted – was against the experience, which proved that art transgresses nature, that it creates an illusion of reality, that it gives rise to fictional worlds endowed with their own beauty.”<sup>16</sup> In my opinion, these words can in a certain way explain the function of the Renaissance songs or madrigals. However, the philosophical definition of this problem presented by Władysław Tatarkiewicz seems to be equally apt: “(...) mimesis (imitation) presents that which can be seen, and fantasy that, which cannot.”<sup>17</sup> This “imitation” may lead to the thesis that authors of the Renaissance music understood and promoted the perception of the unity of instrumental and vocal sound as the embodiment of nature.

## Notes

- 1 Z. Chaniecki, *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach Polskich*, PWM, Kraków 1979
- 2 H. Feicht, *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*, PWM, Warszawa 1980, s. 88.
- 3 B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, pp. 78 and 98.
- 4 J. W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki...*, p. 318.
- 5 Ibid., p. 1037.
- 6 Ibid., p. 150.
- 7 *Historia Muzyki Powszechnej. Do renesansu włącznie*, vol. I, (ed.) J. Chomiński, Z. Lissa. PWM, Kraków 1957, p. 282.

- 8 J. W. Reiss, *Mała encyklopedia muzyki...*, p. 160.
- 9 Ibid., p. 1039.
- 10 Ibid., p. 1037.
- 11 Ibid., p. 754.
- 12 *Historia Muzyki Powszechnej...*, p. 286.
- 13 B. Schaeffer, *Dzieje muzyki...*, p. 76.
- 14 Ibid., p. 78.
- 15 M. Wozaczyńska, *Muzyka renesansu...*, p. 58.
- 16 H. Kiereś, *Służyć kulturze*. Instytut Edukacji Narodowej, Lublin 1998, p. 79.
- 17 W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, vol. I. PWN, Wrocław 1962, p. 286.

#### Literature

1. CHANIECKI Z., *Organizacje zawodowe muzyków na ziemiach polskich do końca XVIII wieku*. PWM, Kraków 1979
2. FEICHT H., *Studia nad muzyką polskiego renesansu i baroku*. PWM, Warszawa 1980
3. KIEREŚ H. – *Służyć kulturze*. Instytut Edukacji Narodowej, Lublin 1998
4. REISS J. W., *Mała Encyklopedia Muzyki*. PWN, Warszawa 1981
5. SCHAEFFER B., *Dzieje muzyki*, WSiP. Warszawa 1983
6. *Historia Muzyki Powszechnej. Do renesansu włącznie*, t. I, Z. Lissa, J. Chomiński, PWM, Kraków 1957
7. TATARKIEWICZ W., *Historia estetyki*. t. I, PWN, Wrocław 1962
8. WOZACZYŃSKA M., *Muzyka renesansu*. Wyd. AM, Gdańsk 1996
9. *Formy muzyczne*. T. V, *Wielkie formy wokalne*, J. M. Chomiński, K. Wilkowska-Chomińska, PWN, Warszawa 1984



# Michnovo Andělské přátelství a Říhova Svatební

PAVEL HOLUBEC



## Summary

The essay introduces a comparison of the vocal composition of A. V. Michna and J. Říha as to their musical expression and the art of arrangement.



Vážení hosté, kolegové,

dovolte, abych přispěl do programu konference Cantus Choralis 2017 příspěvkem, který nese název „*Michnovo Andělské přátelství a Říhova Svatební*“. Komparačním pohledem na barokní kompozici Adama Michny z Otradovic a soudobou sborovou partituru Josefa Říhy se s Vámi chci podělit o svůj obdiv k mistrovství autorů a současně, i když se jedná o drobné formy, se chci podělit o mistrovské využití upravovatelské (chcete-li aranžérské<sup>1</sup>) dovednosti, její míry a nepřenosné zkušenosti v rámci drobných forem (co do délky, obsazení či obecně užití hudebně vyjadřovacích prostředků).

Adam Václav Michna z Otradovic<sup>2</sup> patří mezi nejvýznamnější české skladatele baroka. Je to český Claudio Monteverdi<sup>3</sup>, významný básník, instrumentalista, sbormistr. Úspěšný podnikatel s vínem a vážený občan Jindřichova Hradce. Po Bílé hoře<sup>4</sup> nesl těžce úpadek národního bytí Čechů, pokleslost umělecká se ho velmi silně dotýkala a jako apel<sup>5</sup>, povzbuzení, „protest“ začal komponovat svá (dnes tak označovaná) nejslavnější díla. Dovolte malé odbočení a připomenutí, vy to jistě víte, ale můžeme to nápadněji zdůraznit: sledujeme tu stejný „metodicko-didaktický postup“ ve vlastní tvorbě jakožto reakci na „pobělohorskou“ situaci, kterou známe u vůbec nejvýznamnějšího barokního myslitele tehdejšího známého světa, možná i největšího Čecha v dějinách. Myslí Jana Amose Komenského<sup>6</sup>.

Jeden z otců zakladatelů naší Alma mater<sup>7</sup> v Ústí nad Labem, prof. Josef Říha<sup>8</sup>, zkomponoval sbor *Svatební (Parafráze na Nebeské kavaléry A. Michny)* 1. března 1992, jak udává faksimile<sup>9</sup> jeho rukopisu.

V roce 1653 vzniká cyklus třinácti duchovních, hymnických skladeb „*Loutna česká*“ na Michnův vlastní epický text popisující mystický sňatek *Ženicha a Nevěsty*, tedy *Krista a církve* či *Boha Otce a Panny Marie*. Aktuální je pro nás i to, že cyklus byl do roku 2014 znám jen v útržcích z původního varhanního partu a zjednodušeného rukopisu particella<sup>10</sup>, jež našel Emilián Trola<sup>11</sup> v období první republiky, či z doplnění o neúplně vydanou faksimili particella z roku 1653, nalezenou v Soběslavi a vydanou v osmdesátých letech minulého století doc. Martinem Horynou<sup>12</sup>. V historické knihovně Vlastivědného muzea ve Slaném našel muzikolog doc. Dr. Petr Daněk<sup>13</sup> v únoru roku 2014 houslový part celého cyklu *Loutna česká*. Díky objevení tohoto rukopisu máme tedy dnes téměř pravděpodobný originál doprovodu k jednotlivým písním či instrumentálním mezihrá, tzv. ritornelům<sup>14</sup>. Den před Štědrým dnem roku 2014 pak mohla být v Praze zrekonstruovaná *Loutna česká* provedena. Michnova drobná svatební píseň (16 taktů) je homofonní kompozice ve formě malé písňové formy. Můžeme ji považovat za dvoudílnou (*a*, *b*) s náznakem třídílnosti, tedy s náznakem návratu, či variací dílu *a* (vyjádřeno např. formálním vzorcem *a*, *b*, *a1*). A tu se právě ukazuje Michnovo

mistrovství. Vytříbený smysl pro melodické obměny, variačnost, užívání rytmických figur a nápaditá práce s metrorýtmikou vůbec, bohatá melodika, smysl pro melodickou gradaci a následné klimaxy, obdivuhodný smysl pro hudební barvu a lesk a krásu typického barokně-slavnostního provedení. A samozřejmě text. Podíváme-li se na jedenáct obecně neznámých slok Andělského přátelství, musíme se s hlubokou pokorou poklonit, zatajit, utiřit vlastní já nad Michnovou zvukomalbou, metaforickou povahou textu, imaginativní a emocionálně bohatou obrazotvorností, noblesně vyjádřenými obrazy ráje či děsivých pekelných muk, filosofickým nadhledem spojeným s jemným kritickým humorem. Je zde něco fantastického, co nám dnes stále a stále upadá, řeč. Něco, co jsme, odpusťte, „zmasakrovali“. Mateřština. Jsem přesvědčen, že o tomto jistě přemýšlel i „bohemista“ prof. Říha. Jeho hra s textem, parafrázování Michny, jeho vtip či využití opakování vět a slov (nejen v rámci bohaté rytmičované melodiky) je úžasné. Nejedenkrát (a skladba tak též končí) zde nalezneme fanfárové motivky s textem „*Díky Vám!*“ (mířeno k Adamu Michnovi), silně připomínající smetanovskou sborovou tradici (např. sbor „*Věno*“<sup>15</sup>), samozřejmě ve spojení se smetanovskými harmonickými postupy, střídáním harmonie, sledů, spojí na každé osmině a podobně. Zkrátka Říha nezapře, že je „smetanovec“. Ostatně nikdo z nás to nezapře. Ta hodnota, tradice je tak silná a významná, že ji prostě nelze minout, i když se jí třeba latentně bráníme. Všichni jsme „smetanovci“. Je to jako s křesťanstvím. Tisíciletou tradici, výchovu ze sebe „nesmyjeme“, i kdybychom chtěli nebo se jakkoli bránili. A je to hodnotnější a užší, že na výše uvedené můžeme být náležitě hrdi. Jakožto Čechové.

V metrorýtmice je Říha stejně zajímavý jako jeho vzor. Myslím tedy vzor parafrázi. Parafrázi jakožto vlastní vyjádření, převyprávění, zprostředkování v jiný styl, žánr apod.<sup>16</sup> I on užívá předtaktí jako metrickou zvláštnost. Vloží do čtyřdobého metra 1/4 takt (spíš se jedná o praktickou potřebu),

ale vložený 2/4 takt na konci prvního dílu již považuji za věc daleko lapidárnější v rámci metrorýtmické vyjadřovací složky hudby. I u Říhy nalézáme různé rytmické modely či opakující se rytmické motivy, pasáže.

Říhova kompozice blíží se volné fantazii je mnohem obsáhlejší (a působí spíše humorně hravým dojmem; Michna je vážnější) než Michnova píseň. Má šedesát dva taktů a evidentně ji lze formálně popsat jako sbor se čtyřtaktovou introdukcí, kde autor cituje úvod Michnovy písně, dále následuje díl *a* písňové formy. Po modulaci do tóniny Es dur (romantická terciová příbuznost C-Es) následuje od taktu dvacet šest díl *b*. Písňová forma nemá reprízu a z motivu dílu *b* vyrůstá závěrečná dvoutaktová coda. Velice zajímavá a kompozičně jedinečná je střídání Michnova textu a melodiky (nikoli harmonizace melodiky) s vlastními, řekněme kompozičními vstupy, spojkami Říhovými. Formové vyjádření by tedy mohlo vypadat i takto:

**Michna:** předtaktí – 4. takt

Říha: 4. – 7. takt<sup>17</sup>

**Michna:** 8. – 18. takt

Říha: 18. – 25. takt<sup>18</sup>

Říha: 26–33

**Michna:** 34. – 49. takt<sup>19</sup>

Říha: 50. – 62. takt

Formální vzorec parafráze (*a* – Michna, *b* – Říha): **introdukce a, b, a, b, b, a, b1/2, coda(b)**.

V melodice je nutno ještě upozornit na citaci motivu Beethovenovy<sup>20</sup> Ódy na radost „*Freude, schöner Götterfunken*“ z mistrovsky deváté symfonie, respektive 4. věty z roku 1824<sup>21</sup>. Vlastně spíše jde o stejnou melodiku užitou mistrem Beethovenem ve Fantazii pro klavír, sbor a orchestr c moll op. 80 z roku 1808, kde Beethoven později se slavnou „*An die Freude*“ variačně a motivicky též pracuje. V op. 80 má skutečně charakter spíše komorní, hravý, možná i „studijní“, méně vážný v hávu ornamentálních variací. Říha použije úvod motivu na začátku dílu *b* a ještě ho podpoří textovým vyjádřením „*Ta-*

*hle známá melodie trochu s basem neladí, že ji znáte z jiné skladby?...*“ Skvěle parafrázuje, upravuje i zde. Je to vlastně i drobná hádanka (možná ve smyslu bachovských hádankových kánonů). Nelze si nevšimnout, že pod motivem Beethovenovým zní Michna („*Nebeští kavalérové, vinšujte štěstí...*“), tedy hudební i textová polyfonie.

Logicky největší rozdíl mezi Michnou a Říhou je v harmonické složce hudební řeči. Michna používá „průzračně čistou“, umírněnou barokní harmonii, barokní postupy, modely tak, jak se běžně užívaly v homofonní písňové tvorbě. Největším výbojem v této písni je užití mimotonálního D7 k D či sakrálního postupu S – T6.

To Říha je mnohem výbojnější, navazuje na zmiňovanou „smetanovskou“ tradici, novoromantické výboje, chromatické postupy, paralelismy, užití starých postupů, spojí v nových neobvyklých vztazích<sup>22</sup>. „Staré v novém“ zobrazuje právě tu vysokou hodnotu kvalitní parafráze, úpravy. Jde o to neopustit „otce“ a současně vložit do hudby něco osobitého, nového. Aby úprava byla citlivá. Aby nebyla elementárně řečeno „přehnaná“, příliš stylizovaná, složitá. Upravit, parafrázovat, instrumentovat – k tomu je potřeba velké mistrovství, zkušenosti a velký, opravdový kus pokory. Všichni to slyšíme v Ravelově<sup>23</sup> v podstatě „dotvoření“ Musorgského<sup>24</sup> Kartinek. A je potřeba mít i štěstí. Stejně jako Ravel nebyl jediný, kdo instrumentoval Musorgského Obrázky z výstavy, tak i génius Franz Schubert<sup>25</sup> či Petr Iljič Čajkovskij<sup>26</sup> zhudebnili Schillerovu Ódu na radost. Ale kdo z nás tuto hudbu zná?

Z harmonicky zajímavých ploch je zajímaví časté střídání T a „Smetanovské dominanty“ (D se zvýšenou kvintou) s přidanou tónickou primou ve formě prodlevy, která vnáší do onoho závěru příměs lydicke funkce.

Silně zajímaví je harmonicky například modulační plocha taktů 5–9 či kadence mezi takty dvanáctým až třináctým.

Jak jsme slyšeli a vidíme, jedná se zde o spoje akordů vycházející z tóniny C dur: S7 – II6/5 se sníženou 3 – T4/6 – II3/4 se sníženou 1. – VII2 se sníženou 1. a 4. (což považuji za funkci frygickou) – T3/4 – S7 – II3/4 – D7 – VII2 se sníženou 1. a 2. („prokofjevovský“<sup>27</sup> B dur v C dur) – D7/9 – VII – (D2) – VI6 (zde nastává okamžik modulačního přehodnocení a VI6 je současně III6 v cílové, v poměru kvintovém<sup>28</sup>, vzdálené F dur. Následuje tedy tónika, rozostřený T7 („maj“<sup>29</sup>) v F dur. V taktu osmém, devátém vidíme a slyšíme (čteme-li ušima) ono staré v novém (postup D k S, obecně patřící do hudby „staré“ – předbarokní, v klasické harmonii nedoporučované, spíše zakázaný postup patřící do hudby vycházející z církevních modů). V Říhově případě jde o postup D8 – 7 – S7. To, že autor použije tvrdě velký septimový akord, je jednou z věcí toho „nového“ ve starém spoji.<sup>30</sup> Stejně zde najdeme spojení III s T. Akord III. stupně je zde zvukově zajímaví náhražkou D (a skutečně tak i zní, zejména v obratu, ale stále se jedná o mollový akord). V taktech 12, 13, 14 vidíme zvukově zajímavou kadenci II7/9 – D2/3 – II se zvýšenou tercií (opět funkce lydicke) – VII7/9/11 se sníženou primou, septimou a undecimou (opět ono B dur v C dur, tedy náznak neoklasicistních postupů<sup>31</sup>) – D7/9/11 – T. Právě užití více zvuků (vycházející především z melodických postupů pěveckých hlasů) a jejich neobvyklé spojování, rozvádění je zde velice zajímaví.

Popsali a porovnali jsme si jen části, zlomky. Podstatou však může být, že se třeba shodnou posluchači, interpreti, že umění upravit, parafrázovat, dotvořit je zde citlivé, pokorné a respektující autora. To se mi zdá, vážení přátelé, kolegové, že by tak mohlo být.

## Poznámky

- 1 Aranžmá (výraz středního rodu), z francouzského „arrangement“.
- 2 Adam Michna, podepisován jako Adamus Wenceslaus Michna de Ottradowitz (1600–1676).
- 3 Claudio Giovanni (Zuan) Antonio Monteverdi (1567–1643). Jméno *Zuan* je nespisovný, v nářečí používaný výraz nahrazující jméno *Giovanni*.

- 4 Po neděli 8. listopadu 1620.
- 5 Z latinského „appello“, tj. výzva, oslovení.
- 6 1592–1670
- 7 Z latiny (matka žitelka), původně antické označení; nejstarší evropská univerzita v Boloni užívá motto „Alma mater studiorum“. Dnes výraz, metafora pro školu, na které bylo získáno vzdělání.
- 8 1934–2014
- 9 Z latiny „fac simile“, tj. čiň podobně.
- 10 Naznačená neúplná partitura obsahující jen hlavní melodickou linii.
- 11 Emilián (Emil) Trola, český hudební historik (1871–1949).
- 12 Doc. PhDr. Martin Horyna, Ph.D. (1956), český hudební teoretik a historik.
- 13 Narozen v roce 1957.
- 14 Z italského „ritorno“, „ritornello“ (zdrobnělina), tj. návrat.
- 15 Ono „Budiž dán“.
- 16 Je nutné poznamenat, že Říhova parafráze může působit vedle Michnovy harmonicky a melodicky prostě, „čistě“ písně dosti antiteticky, třeba i nepřijatelně, zvláště. Ale „Svatební“ není určena k provedení a porovnání s „Andělským přátelstvím“. Jde jen o náš komparační, teoreticko-analytický pohled.
- 17 Parafráze, hra s motivy, textem, motivicko-tématická práce, variační postupy.
- 18 Parafráze, hra s motivy, textem, motivicko-tématická práce, variační postupy.
- 19 Parafráze, motivicko-tématická práce s melodikou pasáže „Nevěstu mou Vám se svěří“.
- 20 Ludwig van Beethoven (1770–1827).
- 21 Opus 125, text napsal přítel L. van Beethovena Johann Christoph Friedrich von Schiller (1759–1805).
- 22 Viz prof. Vladimír Tichý, HAMU Praha.
- 23 Joseph Maurice Ravel (1875–1937).
- 24 Modest Petrovič Musorgskij (1839–1881).
- 25 Franz Peter Schubert (1797–1828).
- 26 Petr Iljič Čajkovskij (1840–1893).
- 27 Tyto harmonické postupy nalézáme např. v baletu Sergeje S. Prokofjeva (1891–1953) *Romeo a Julie* op. 64 (komponovaném v letech 1934–1936), v desáté části *Julie děvčátko*.
- 28 Spodní kvinta.
- 29 Z latiny, major – větší, starší. Myšlena velká septima.
- 30 Zde je nutná i analýza sluchově-emocionální, neboť S7 je složen z primy a tercie S i T. Má však jednoznačně S funkčnost, charakter (tedy tak zní), popřípadě je možné uvažovat z hlediska emocionálního tíhnutí i o funkčnosti, zvukovém zabarvení D (neúplný D7/9/11/13).
- 31 Z hlediska průchodné harmonie, průchodného B v basu (průchod na těžké době, tedy nepravidelný průchod) lze též akord analyzovat jako mollovou S se sníženou septimou a přidanou sníženou kvartou (oním B v basové lince).

## Literatura

1. Adam Michna z Otradovic: Loutna česká (partitura), připravil PhDr. Emilián Trola, nakladatelství Františka Nováka v Praze II., v dubnu 1943
2. Josef Říha: Svatební (Parafráze na Nebeské kavaléry A. Michny), faksimile partitury, 1. 3. 1992



**Resumé**

Příspěvek komparuje vokální kompozice A. V. Michny a J. Říhy z pohledu hudebně vyjadřovacích prostředků a samotného umění úpravy, aranže.

**Klíčová slova:** hudební forma, harmonie, melodika, komparace, úprava, pěvecký sbor.

**Keywords:** musical form, harmony, melodic, comparison, arrangement, choir.

**PhDr. Mgr. Pavel Holubec, Ph.D.** (1973), vystudoval hru na fagot, dirigování, učitelství HV, hudební teorii a pedagogiku. Vyučuje hru na klavír v ZUŠ Kladno (pobočka Hostivice) a hru na klavír a HV s metodikou v SPGŠ Futurum v Praze 10.

# LOUTNA ČESKÁ

## č. 9 Andělské přátelství

(úpr. pro pěvecký sbor  
dle vydání z roku 1943)

Adam Václav Michna z Otradovic  
(1600 - 1676)

S  
A  
T  
B

Ne - be - ští ka - va - lé - ro - vě, vin - šuj - te ště - stí, vy jste mé svat - by dru - žbo - vě, ved' -

Ne - be - ští ka - va - lé - ro - vě, vin - šuj - te ště - stí, vy jste mé svat - by dru - žbo - vě, ved' -

Ne - be - ští ka - va - lé - ro - vě, vin - šuj - te ště - stí, vy jste mé svat - by dru - žbo - vě, ved' -

Ne - be - ští ka - va - lé - ro - vě, vin - šuj - te ště - stí, vy jste mé svat - by dru - žbo - vě, ved' -

8

te z ne - ště - stí, ne - vě - stu mou, vám se svě - ří, mně a vám se o -

te z ne - ště - stí, ne - vě - stu mou, vám se svě - ří, mně a vám se o -

te z ne - ště - stí, ne - vě - stu mou, vám se svě - ří, mně a vám se o -

te z ne - ště - stí, ne - vě - stu mou, vám se svě - ří, mně a vám se o -

13

na svě - ři, ved' - te ji an - dě - lé ke mně, ar - chan - dě - lé.

na svě - ři, ved' - te ji an - dě - lé ke mně, ar - chan - dě - lé.

na svě - ři, ved' - te ji an - dě - lé ke mně, ar - chan - dě - lé.

na svě - ři, ved' - te ji an - dě - lé ke mně, ar - chan - dě - lé.

# SVATEBNÍ (Parafráze na Nebeské kavaléry A. Michny)

1. 3. 1992

Josef Říha  
(1934 - 2014)

**Alla marcia**

S  
Ne - beš - tí ka - va - lé - ro - vé, vin - šuj - te ště - stí. ...di - ky

A  
Ne - beš - tí ka - va - lé - ro - vé, vin - šuj - te ště - stí. ...di - ky

T  
chvá - lu pěj - me, di - ky

B  
ště - stí chvá - lu pěj - me, di - ky

5  
vzdej - me: pa - ne Mi chno, Va - še "Lou - tna" zní teď krá - sně nám. ... Vy

vzdej - me: pa - ne Mi chno, Va - še "Lou - tna" zní teď krá - sně nám. ... Vy

vzdej - me: pa - ne Mi chno, Va - še "Lou - tna" zní teď krá - sně nám di - ky vám. ... Vy

vzdej - me: pa - ne Mi chno, Va - še "Lou - tna" zní teď krá - sně nám di - ky vám. ... Vy

2

9

jste mé svat-by druž-bo-vé vy— jste mé svat-by druž-bo - vé ved'-te z ne - ště -

jste mé svat-by druž-bo-vé vy jste mé svat-by druž-bo - vé ved'-te z ne - ště -

jste mé svat-by druž-bo-vé vy jste mé svat-by druž-bo - vé ved'-te z ne - ště -

jste mé svat-by druž-bo-vé vy ...vé ved'-te ved'-te -z ne - ště-

14

stí. Ne - vě-stu mou, vám se svě-ří, mně a vám se o - na svě-ří,

stí. Ne - vě-stu mou, vám se svě-ří, mně a vám se o - na svě-ří,

stí, z ne ště-stí. Ne - vě-stu mou, vám se svě-ří, mně a vám se o - na svě-ří, o-na

stí, z ne ště-stí. Ne - vě-stu mou, vám se svě-ří, mně a vám se o - na svě-ří, o-na

19

svě-ří se ne - věs-ta, ved'-te ji an-dě - lé, an-dě-lé, ke mně ar-chan-dě - lé, an-dě

svě-ří se ne - věs-ta, ved'-te ji an-dě - lé, an-dě-lé, ke mně - ar-chan-dě - lé, an-dě

svě-ří se ne - věs-ta, ved'-te ji an-dě - lé, an-dě-lé, ke mně ar-chan-dě - lé, an-dě

svě-ří se ne - věs-ta, ved'-te ji an-dě - lé, an-dě-lé, ke mně - ar-chan-dě - lé, an-dě

25

lé. Pa-ne Mi-chno Lou-tna čes-ká to je li-bá mu-zi-ka, kdo ji sly-ší, ten ji tle-ská,  
lé. Pa-ne Mi-chno Lou-tna čes-ká to je mu-zi-ka, kdo sly - ší ten  
lé. Ne - be - ští ka - va - lé - ro - vé vin - šuj - te ště -

29

za ní u - ti-ká. Ta-hle zná-má me-lo-di-e tro-chu s ba-sem ne-la-di,  
za ní u - ti-ká. Ta-hle zná-má me-lo-di-e tro - chu ne-la-di,  
stí, vy jste mé svat - by druž - bo - vé, ved' -  
stí, vy jste mé svat - by druž - bo - vé, ved' -

32

že ji zná-tez ji-né skla-dby? Nám to ne-va-dí! Ne - vě - stu mou, vám se svě - ři mně  
že ji zná - te nám to ne-va-dí! Ne - vě - stu mou, vám se svě - ři  
te z ne - ště - stí. Ne vě - stu mou, vám se svě - ři  
te z ne - ště - stí. Ne vě - stu mou, vám se svě - ři

4

36

a vám se o - na svě - ři, ved' - te ji an - dě - lé, an - dě - lé, ke mně ar - chan - dě -

...a vám se o - na svě - ři, ved' - te ji an - dě - lé, an - dě - lé, ke mně ar - chan - dě -

...a vám se o - na svě - ři, ved' - te ji an - dě - lé, an - dě - lé, ke mně ar - chan - dě -

...a vám se o - na\_\_\_\_\_ svě - ři, ved' - te ji an - dě - lé, an - dě - lé, ke mně ar - chan - dě -

41

lé. Ne vě - stu mou, vám se svě - ři, mně a vám se o - na svě - ři, ved'

lé, ar - chan - dě - lé. Ne vě - stu mou, vám se svě - ři, mně a vám se o - na svě - ři, ved'

lé, ar - chan - dě - lé. Ne vě - stu mou, vám se svě - ři, mně a vám se o - na svě - ři, ved'

lé. Ne - vě - stu mou, vám se svě - ři, mně a vám se o - na svě - ři, ved'

46

te ji an - dě - lé, an - dě - lé, ke mně ar - chan - dě - lé.

te ji an - dě - lé, an - dě - lé, ke mně ar - chan - dě - lé, ar - chan - dě - lé.

te ji an - dě - lé, an - dě - lé, ke mně ar - chan - dě - lé, ar - chan - dě - lé. Ne -

te ji an - dě - lé, an - dě - lé, ke mně ar - chan - dě - lé. Ne -



50

Pa-ne Mi-chno Lou-tna čes-ká to je li - bá mu - zi - ka, kdo ji sly - ší, ten ji tle-ská,  
 Pa-ne Mi-chno Lou-tna čes-ká to je mu - zi - ka, kdo sly - ší ten  
 be - ští ka - va - lé - ro - vé vin - šuj - te ště -  
 be - ští ka - va - lé - ro - vé vin - šuj - te ště -

53

za ní u - ti-ká. Ta-hle zná-má me - lo - di - e... tro-chu s ba-sem ne - la-dí,  
 za ní u - ti-ká. Ta-hle zná-má me - lo - di - e tro - chu ne - la-dí,  
 stí, vy jste mé svat - by druž - bo - vě, ved' -  
 stí, vy jste mé svat - by druž - bo - vě, ved' -

56

že ji zná-te z ji - né skla-dby? Nám to ne - va-dí, že ji zná-te z ji - né skla-dby?  
 že ji zná - te, nám to ne - va-dí, že ji zná - te  
 te z ne - ště - - stí, ved' - te z ne - ště -  
 te z ne - ště - - stí, ved' - te z ne - ště -

6

59

Nám to ne - va - dí, nám to ne - va - dí, nám to ne - va - dí. Dí - ky vám! *pp ff*

nám to ne - va - dí, nám to ne - va - dí, nám to ne - va - dí. Dí - ky vám! *pp ff*

stí. Pa - ne Mi - chno, dí - ky vám. *pp ff* Dí - ky vám!

stí. Pa - ne Mi - chno, dí - ky vám. *pp ff* Dí - ky vám!



# Problémy a příležitosti ve využívání historických notových pramenů pro současný sborový zpěv

ŠTĚPÁN BUCHAR



## Summary

The contribution deals with issues of using historic scores of liturgical music collection in Holy Trinity church in the town of Hostinné for contemporary choir singing. After the beginning which describes a history of the church and the town there is an introduction to scores collection and its structure. Afterwards there is a description of possible opportunities and problems occurring during the application of the historic scores for contemporary choir singing.



## Úvod

Přestože je v dnešní době již mnoho historických notových sbírek převezeno z far a kostelů do muzeí a archivů, stále lze nalézt takové, které na své znovuobjevení, katalogizaci a odpovídající uskladnění teprve čekají. Jedním z těchto případů bylo objevení notopisů z přelomu 18. a 19. století uložených v kostele Nejsvětější Trojice ve městě Hostinném v Podkrkonoší, které posloužily jako cenný zdroj dobových informací pro mou disertační práci. V rámci výzkumu a katalogizace nalezených hudebnin (z převážné části manuskriptů) se objevily příležitosti pro využití těchto kompozic k obohacení repertoáru nejen místních sborů. Zároveň také vyvstaly problémy nebo spíše překážky bránící snadnému provedení skladeb v dnešní době. Příležitostem a problémům se následující článek věnuje podrobněji. Pro lepší pochopení kontextu zkoumané problematiky je vhodné zprvu nastínit historický vývoj této oblasti.

## Historie města Hostinné a děkanského kostela Nejsvětější Trojice

Město Hostinné bylo založeno za vlády českého krále Přemysla Otakara II. při koloni-

zaci horního toku řeky Labe. První písemná zmínka je datována do roku 1270 v souvislosti se zápisem o sporu obyvatel města s nedalekým řádem benediktinů z kláštera v současné Klášterské Lhotě ohledně volby patrona hostinského kostela. Právě děkanský kostel Nejsvětější Trojice patří mezi nejstarší dochované stavby a dominanty historického centra města Hostinného. Původně gotický kostel prošel renesančními a později neogotickými přestavbami. Jedním z nejvýznamnějších architektů přestavujících kostel byl italský stavitel Carlo Valmadi, který řídil opravy na počátku 17. století. Dokončil mimo jiné hlavní věž kostela, která se s drobnými úpravami zachovala dodnes. Věž a okolní zdívo se vstupní bránou do nejbližšího okolí kostela připomíná i původní obrannou funkci stavby.

Slavným rodem vládnoucím v Hostinném v 16. a 17. století byli Valdštejnové vyznávající luteránství. Jejich náhrobní desky s česky psanými nápisy lze vidět právě v děkanském kostele. V této době došlo ke zjednodušení interiéru kostela dle luteránských tradic ze západní Evropy. Paradoxně jejich následovník Albrecht z Valdštejna, který získal panství v roce 1622, se zasloužil o rekatolizaci a odliv luteránů do zahraničí.<sup>1</sup>



Po smrti Albrechta z Valdštejna získal hostinská panství rod Lamboy, který se zasa-  
dil o zřízení jezuitské koleje v Hostinném.  
Vzhledem ke špatným ekonomickým pod-  
mínkám však provoz koleje neměl dlouhého  
trvání a opuštěnou budovu město nadále  
využívalo jako školu. Další generace rodu  
Lamboy nechala ve městě zřídit františkán-  
ský klášter.<sup>2</sup>

Lze konstatovat, že v Hostinném a okolí  
byl čilý náboženský život, který s sebou  
přinášel i hudební produkce při liturgiích  
a slavnostních či smutečních příležitostech.  
Dle dobových zvyklostí byly jednotli-  
vé produkce oddělené (františkánský  
klášter – děkanský kostel) a používaný  
repertoár byl odlišný. Dříve než bude  
přiblížen obsah zkoumané notové sbírky  
hostinského kostela, je vhodné ještě za-  
měřit pozornost na složení obyvatel města.  
Obyvatelstvo Hostinného bylo podobně  
jako v dalších podkrkonošských městech  
vícenárodnostní, zde s převažujícím po-  
dílem německé národnosti. Plně v sou-  
ladu s touto skutečností je seznam farářů  
a děkanů působících v kostele Nejsvětější  
Trojice, kdy na dlouhou dobu posledním  
českým farářem byl roku 1436 ustanoven  
Hašek z Czezelic. Dalším Čechem byl  
až v letech 1946–1952 Antonín Říkovský.  
Z hlediska dále zkoumané notové sbírky je  
dobré zmínit jména farářů, kteří provádění  
zkoumaných liturgických skladeb s jistotou  
naslouchali: Wenzel Theer (1798–1816),  
Franz Rössler (1816–1832) a Franz Jo-  
hann John (1832–1846).<sup>3</sup>

### **Notová sbírka kostela Nejsvětější Trojice v Hostinném**

Vzhledem k zaměření mé disertační práce  
– výzkum hudebních osobností 18.–19. sto-  
letí v Podkrkonoší – jsem uvítal možnost  
zpracovat a prozkoumat notovou sbírku  
složenou z více než 550 manuskriptů litur-  
gických kompozic převážně pro smíšený  
sbor, varhany a další nástroje. Svým roz-  
sahem, zastoupením jednotlivých forem  
a složením autorů se sbírka řadí k větším  
a méně obvyklým. Sbírka čítá přes 550 děl

ve složení: 124 mší, 43 requiem, 84 lita-  
nií, 22 nešpor, 26 motett, 70 offertorií, 43  
graduále, 44 árií, 55 mariánských zpěvů  
a 31 ostatních skladeb. Asi 93 % kompo-  
zic tvoří manuskripty. Zbýlími 7 % sbírky  
jsou tištěné skladby pocházející především  
z počátku 19. století, poukazující na zámož-  
nost místního děkanství případně kantorů,  
kterým tisky patřily. Vedle manuskriptů je  
ve sbírce 6 autografů vrchlabského kantora  
Johanna Aloise Lamba, který patří mezi  
nejvýznamnější místní kantory z hlediska  
dochované hudební tvorby a kulturních  
zásluh. Lamb absolvoval učitelské vzdě-  
lání na reálné škole v Praze, byl zdatným  
houslistou a zpěvákem a vedle jeho kom-  
pozic se dochovaly záznamy o provádění  
Mozartových oper ve Vrchlabí a o dalších  
činnostech ve veřejném kulturním životě.  
Během svého téměř 40letého působení  
na vrchlabské škole obdržel vyznamenání  
„Malé zlaté občanské záslužné medaile“  
od císaře Františka II.<sup>4</sup> Mezi dalšími autory  
nalezneme především německé, případně  
rakouské skladatele. Jedná se jak o opisy  
děl předních evropských skladatelů (Haydn,  
Mozart, Cherubini), tak o díla autorů regio-  
nálního významu (Lamb, Pfeifer, Hoffman)  
nebo v dané době hojně se vyskytujících  
(Vogel, Drobisch, Dreyer), avšak v dnešní  
době téměř zapomenutých. Ve sbírce na-  
lezneme také kompozice českých sklada-  
telů (Doubravský, Loos, Mensi, Horák).  
Důležitými osobnostmi z hlediska historie  
města jsou opisovači podepsaní na ma-  
nuskriptech, kteří byli často kantory nebo  
učitelskými pomocníky. Byli jimi Joseph  
Leeder, Joseph Staudt, Joseph Pfeifer, Ig-  
naz Illner a další.

### **Příležitosti a problémy při využívání his- torických notopisů pro současnou praxi**

V současnosti je možné se setkat se sna-  
hou některých pěveckých sborů o začleňo-  
vání regionálních historických kompozic do  
svého repertoáru. Ačkoliv tyto skladby vět-  
šinou nedosahují a často se ani nepřibližují  
kompoziční úrovni děl předních evropských  
skladatelů dané doby, mají značný kulturní



význam pro region, ve kterém zaznívaly často naposled před několika stoletími. Podobné možnosti skýtá výše zmiňovaný katalogizovaný notový archiv z kostela Nejsvětější Trojice v Hostinném. Vzhledem k rozsahu a rozlišnosti děl je výběr vhodné skladby pro současné využití celkem široký. Jednou z možností je využití skladeb pro současné liturgické účely. Další možností je začlenění vybraných částí nebo celých kompozičních celků do koncertního repertoáru sboru. Vybrané skladby lze také vhodně využít v rámci oslav výročí historických událostí. Jako příklad lze uvést projekt z roku 2016 na spartování, secvičení a koncertní provedení vybraného requiem z citované sbírky v rámci oslav 150. výročí prusko-rakouské války, která zasáhla i město Hostinné. Podobné projekty mají význam pro posílení regionální kulturní tradice, sounáležitosti obyvatel a zdravého patriotismu. V neposlední řadě jsou získané poznatky o kantorech, regionálních skladatelích a provozované hudbě v období našich předků využitelné v rámci výuky dějin hudby na všeobecných a uměleckých školách, zároveň je možné vybrat vhodné skladby nebo jednotlivé části větších kompozičních celků pro doplnění repertoáru školních pěveckých sborů.

Využívání skladeb ze zkoumané sbírky pro současnou interpretaci však s sebou nese také řadu problémů a překážek. Jako první lze uvést neúplnost nebo nečitelnost notového zápisu jednotlivých partů. Během výzkumu a katalogizace skladeb nebyl výjimkou chybějící part, možná zásluhou nepozorného muzikanta, který jej po provedení nevrátil k ostatním. Další překážkou pro rekonstrukci skladby je v některých případech špatná čitelnost notového partu ať již dána svérázným rukopisem opisovatele, nebo zapříčiněná působením okolních vlivů během téměř dvou set letého nevhodného uskladnění. Tento problém lze vyřešit vyhledáním a využitím jiného opisu dané skladby, dochoval-li se v některém z archivů. Druhou překážkou při spartování skladeb je původní notace. V období

na přelomu 18. a 19. století se používala standardní pěti linková hudební osnova, avšak jednotlivé hlasy sboru se zapisovaly v příslušných notových klíčích (sopránový, altový, tenorový a basový). Varhanní part byl z velké míry psán ve formě číslovaného basu (basso continuo). Mezi současnými zpěváky není schopnost čtení partů ze zmiňovaných klíčů zcela běžnou záležitostí, proto dalším úkolem při spartaci skladby je přepsání hlasů do houslových, respektive basového klíče. Třetí nesnází může být rozsah jednotlivých partů. Vzhledem k nižšímu baroknímu a klasicistnímu ladění (ve srovnání se současným komorním  $a = 440$  Hz) může nastat technický problém s rozsahem především pro neškolené zpěváky (převážně ve vyšších polohách). Čtvrtou překážkou snadného současného provedení je jazyk textu. Přes 50 % textů skladeb je psáno v latině, která je pro současné sbory běžným jazykem a nepředstavuje tedy větší obtíž. Avšak zbývající texty jsou psány německým kurentem, který je pravděpodobně pro větší část českých sboristů nečitelný, a vyžaduje tak zásah překladatele. I v případě přepsání textů z kurentu do latinky může být výsledný efekt z produkce pro české publikum poloviční. Především u vánočních pastorel bývá text často důležitějším prvkem skladby než jednoduchý hudební doprovod. Proto provádění pastorel v němčině pro českojazyčné publikum může být vhodné spíše jako kratší ilustrace dobové hudby. Pátý problém může nastat v případě snahy využít skladby k původním liturgickým účelům. Vzhledem k pozdějším církevním ustanovením a změnám v provádění liturgií lze k dnešním obřadům využít pouze část dochovaných skladeb. Šestou a poslední zmíněnou nesnází může být nižší umělecká úroveň děl k účelům dnešního koncertního provedení. Je třeba si uvědomit, že skladby, které se v notové sbírce nachází, byly určeny k použití při bohoslužbách v podání amatérského pěveckého sboru a hudebníků. Z hlediska koncertního nebude tedy většina kompozic nikterak přínosná nebo

objevná. Na druhou stranu bych nerad snižoval úroveň a schopnosti tehdejších regionálních skladatelů a hudebníků, kteří ač neprofesionálové, byli dle dochované datované produkce schopni nastudovat až obdivuhodně velké množství mší a dalších skladeb v relativně krátké době (provedení asi padesáti mší a několika desítek dalších skladeb pochází z období mezi roky 1846 a 1852).

Vzhledem ke značné pracnosti spartace notopisů do podoby pro současné provedení je dobré svěřit výběr skladeb osobě s odborností a schopností pohotově se orientovat v původním zápisu a odhadnout tak hudební atraktivitu a vhodnost kompozice (technickou nebo obsahovou) v předstihu.

### Závěr

V dnešní době informačních technologií, kdy není problém získat téměř jakoukoliv skladbu významnějšího skladatele v elektronické podobě, by mohla vyvstat otázka, zda má cenu investovat čas, energii a prostředky do zkoumání starých regionálních notových rukopisů, ve kterých s velkou pravděpodobností žádné zapomenuté dílo světového významu nenalezneme. Na druhou stranu právě v tomto období globalizace a celosvětových trendů je vhodné znovu představit regionální hudební tvorbu, kterou provozovali naši předchůdci, a vzbudit zájem jak členů pěveckých sborů a muzikantů, tak široké veřejnosti o navázání na bývalé hudební tradice.

### Obrazová příloha

Obr. 1 Kostel Nejsvětější Trojice v Hostinném s barokní bránou.





Obr. 2 Iluminace na manuskriptu z Hostinného.



#### Poznámky

- 1 J. LOUDA – B. ZÁZVORKOVÁ, Vrchlabí, s. 21–30.
- 2 August SEDLÁČEK, *Hrady, zámky a tvrže království českého: Podkrkonoší*, Praha 1995, s. 209–217.
- 3 Tomáš ANDĚL, *Hostinné, Děkanský kostel Nejsvětější Trojice* (publikace muzea v Hostinném)
- 4 Jakub MICHL, *Johann Alois Lamb v kontextu hudební kultury v Čechách 2. poloviny 18. století*, Praha 2010. Diplomová práce. Filozofická fakulta Univerzity Karlovy v Praze, s. 35–37.

#### Literatura

1. ANDĚL, Tomáš. *Hostinné, Děkanský kostel Nejsvětější Trojice* (publikace muzea Františkánský klášter Hostinné)
2. LOUDA, Jiří a Blanka ZÁZVORKOVÁ. *Vrchlabí*. Vyd. 1. Litomyšl: Paseka, 2006, 78 p., [72] p. of plates. ISBN 80-718-5757-2.
3. MICHL, Jakub. *Johann Alois Lamb v kontextu hudební kultury v Čechách 2. poloviny 18. století*. Praha, 2010. Diplomová práce. Univerzita Karlova v Praze, Filozofická fakulta, Ústav hudební vědy.
4. SEDLÁČEK, August. *Hrady, zámky a tvrže království českého: Podkrkonoší*. 3. nezm. vyd. Praha: Argo, 1995, 367 s. ISBN 80-857-9450-0.

#### Résumé

Příspěvek se zabývá problematikou využívání historických pramenů liturgické hudby zpracované sbírky kostela Nejsvětější Trojice v Hostinném pro současné sborové provedení. Po úvodu, přibližujícím historii města a kostela v Hostinném je představena struktura sbírky a jsou nastíněny příležitosti a zároveň možné překážky při využívání hudebnin v současné sborové praxi.

**Klíčová slova:** město Hostinné, notová sbírka, kantor, Johann Alois Lamb, sborový zpěv.

**Keywords:** town of Hostinné, music collection, schoolmaster, Johann Alois Lamb, choir singing.

**Ing. Štěpán Buchar, DiS.**, je doktorandem na Pedagogické fakultě Karlovy Univerzity v Praze na katedře hudební výchovy. Je absolventem Konzervatoře Pardubice v oboru klasická kytara a inženýrského studia na Masarykově ústavu vyšších studií na Českém vysokém učení technickém v oboru Řízení rozvojových projektů. V rámci doktorského studia se zabývá výzkumem regionálních hudebních osobností ve spojitosti se zpracováním historických notových sbírek. Je řešitelem projektu s názvem „Přínos kantorské hudební tvorby pro současnou generaci“ v rámci Grantové agentury UK.  
**stepan.buchar@seznam.cz**



# Špecifiká horehronského viachlasného spevu

PAVEL MARTINKA



## Summary

The paper deals with specifics of polyphonic singing in region of Upper Hron. The paper brings a short description internal structure, uniqueness in using of microtonal structures. We describe historical, social and cultural platforms and determinants, interpretational specifics in area at the intersection of homophony and polyphony of chosen functional harmonies.



Viachlasný spev je neoddeliteľnou súčasťou európskej hudobnej kultúry tak v oblasti artificálnej, ako i v oblasti nonartificálnej, teda ľudovej či populárnej hudby. Slovenská folklórna hudba oplýva nesmiernym bohatstvom vokálnych prejavov v ich rôznych podobách diferencovaných podľa danej lokality (Slovensko má z hľadiska etnológie asi 23 regiónov (s ohľadom na rôzne prístupy kategorizácie)). My sa však budeme zaoberať špecifikami horehronského viachlasného spevu<sup>1</sup>, ktorý je zapísaný v Reprezentačívnom zozname nehmotného kultúrneho dedičstva Slovenska a po výbere odbornou komisiou ašpiruje na zápis do Reprezentačívneho zoznamu nehmotného kultúrneho dedičstva ľudstva UNESCO.

Horehronie je etnografický región na strednom Slovensku, ktorý je geograficky vymedzený oblasťou pri prameni Hrona na jednom a mestom Brezno na druhom konci. Osou regiónu je horný tok rieky Hron. Zo severu je región ohraničený hrebeňom Nízkych Tatier, z juhu oblasťou Muránskej Planiny, Veporských vrchov a horského masívu Poľany. Horehronie pozostáva z obcí Bacúch, Beňuš, Heľpa, Michalová, Pohorelá, Pohronská Polhora, Polomka, Šumiac, Telgárt, Val'kovňa, Vernár, Závadka nad Hronom. Hoci ide rozlohou o nevelké územie, kultúra tejto oblasti vykazuje vysoký stupeň životaschopnosti i popularity, nakoľko tradičné ohraničenie regiónu na západe (mestom Brezno)

sa už desaťročia posúva ďalej a repertoár i prejavy ľudovej kultúry sa importujú do ďalších obcí a miest po toku Hrona, do Banskej Bystrice i ďalej smerom na juh. V obci Heľpa sa od r. 1966 každoročne koná folklórny festival Horehronské dni spevu a tanca, ktorý je od svojho vzniku jedným z kvalitatívne i kvantitatívne najvýznamnejších podujatí tohto typu v rámci Slovenskej republiky (do r. 1993 i v rámci Československa).

Historicky sa región Horehronia vyvinul v rámci politickej štruktúry Gemerskej župy (neskôr Gemersko-malohontskej) niekdajšieho Uhorského kráľovstva. Najstaršia písomne doložená obec je Vernár (1295), ktorá bola založená na tzv. nemeckom práve, neskôr obdobným spôsobom boli zakladané ďalšie obce (prípadne staršiemu osídleniu boli udeľované výsady). **K významne zmene v regióne došlo v období 14. – 17. storočia, kedy sociálna štruktúra domáceho obyvateľstva podliehala migračným zmenám valašskej kolonizácie, kedy do relatívne málo zaľudneného priestoru prišlo početné obyvateľstvo z Rumunska a dnešného Slovensko-Poľsko-Ukrajinského pohraničia<sup>2</sup>.** Vtedy do tejto oblasti prišla významná skupina obyvateľstva so svojim jazykom i vierovyznaním<sup>3</sup> – Rusíni<sup>4</sup>, čo okrem iného významne determinovalo i prejavy hudobnej kultúry regiónu. Príchod etnický rôznorodého obyvateľstva formoval hmotnú



i nehmotnú kultúru, ktorej výslednú podobu môžeme dnes spoľahlivo zachytiť.

Spolu s Rusínmi sa do regiónu dostal a získal dominantné postavenie východný cirkevný obrad – pravoslávie<sup>5</sup>. Táto skutočnosť mala nesmierny vplyv na transformáciu pôvodných hudobných prejavov a na formovanie hudobnej kultúry tak, ako ju poznáme dnes. Okrem náboženskej praxe a charakteristického liturgického spevu do regiónu prenikli i hudobné prejavy typické pre Rusínov (okrem nárečia a textovej zložky piesní i melodika a rytmika) a mnohé sa stali kmeňovým repertoárom súčasného horehronského folklóru. I preto rusínsky a horehronský folklór vykazuje mnohé podobné i totožné prvky. Jedným z najtypickejších prejavov horehronskej hudby je viachlasný spev, ktorý sa v tejto oblasti vyformoval odlišným spôsobom ako v prípade ostatných regiónov Slovenska. „*Podobne ako na celom Slovensku, aj tu bolo časté paralelné tercovanie, ovplyvnené harmonickým čítaním.*“ (Ambrózová, J – Lukáčová, A. – Salajová, T. 2009, s. 19). Viachlasný ľudový spev je typický najmä pre hornaté oblasti západného Slovenska – Poľanie, Orava, Kysuce, Liptov, oblasť východného Slovenska – Šariš, Zemplín a pre tzv. prechodné oblasti Spiš a Gemer<sup>678</sup>. Hoci hovoríme o horehronskom speve, musíme vyšpecifikovať rozdiely medzi jeho variantami. My sa zaoberáme spevom tzv. horných obcí (Telgárt, Šumiac, Vernár), ktorý sa v tvorbe tónu a v interpretačných nuansách odlišuje od spevu v obciach Heľpa, Pohorelá a Polomka, Závadka. Viachlasný spev je spätý predovšetkým s hornatými oblasťami Slovenska, nakoľko obyvateľstvo využívalo prírodné podmienky na umocňovanie estetického prežívania produkovania a percipovania viachlasného spevu s využitím akustických javov danej lokality a možnosti ozveny, pričom dôsledne využívali tieto možnosti a hľadali najvhodnejšie miesta pre takýto spev. Táto skutočnosť svedčí o primárnej funkcii hudby i vo folklóre, ktorý plnil predovšetkým zábavnú a obradovú funkciu, no tu sa stretávame s vysokými nárokmi na plnenie estetickéj a experienciálnej funkcie.

„*Z hľadiska tvorby tónu pri vokálnej interpretácii sa na Horehroní vo všeobecnosti používa otvorený hrdelný tón (vo svojej typickej podobe vo východnohorehronských obciach), ktorý smerom na západ až k strednému Pohroniu stráca na intenzite.*“ (Ambrózová, J – Lukáčová, A. – Salajová, T. 2009, s. 19)

Na formovanie viachlasného spevu na Horehroní vplývalo vyššie spomenuté viero-  
vyznanie obyvateľstva a tradícia liturgického spevu. Liturgia východného obradu je charakteristická absenciou inštrumentálnej hudby ako takej, preto počas bohoslužieb zbor veriacich spieval a capella **v snahe spev „urobiť krajším“, zbor obohacoval melódiu o ďalšie sprievodné hlasy. Táto prax sa prenášala do každodenného hudobného života Horehroncov a je živá dodnes.**

Zborový prednes ľudovej piesne je charakteristický formou solo-tutti, teda predspevom úvodnej frázy piesne<sup>9</sup> vo vyššom tempe, pričom pri nástupe zboru sa tempo spomalí.<sup>10</sup> „*V horehronskom viachlase kombinuje sa harmonická zložka s melodickou improvizáciou.*“ (Burlasová, S. 1969, s. 35) Tvorba viachlasu spočíva v pridávaní **ďalšieho** (horného alebo spodného) hlasu nad melódiu vzdialeného o terciu nahor i nadol od prvého hlasu, pričom často znejú za sebou idúce paralelné kvintakordy. Interpretácia mnohých piesní je však natoľko prepojená a zžitá s viachlasnou interpretáciou, že dnes je ťažké, najmä v dieloch B, rozoznať hlavný od sprievodných hlasov. Zvláštnosťou tohto typu viachlasného spevu sú i mikrotonálne štruktúry obsiahnuté v pridávaných hlasoch, ktoré sa prejavujú najmä v terciových štruktúrach z hľadiska klasickej harmónie vo funkcii toniky a predchádzajúceho akordu vo funkcii dominanty. „*V starších piesňach akordy, respektíve súzvuky nemajú funkčný význam, ale chápu sa vo svojej zvukovosti.*“ (Burlasová, S. 1969, s. 35) Z hľadiska temperovaného ladenia vznikajú výrazné disonancie kolísajúce medzi durovým a molovým charakterom súzvuku. Tento jav však nie je obmedzený

len na tieto funkčné akordy, ale vyskytuje sa v sprievodných hlasoch priebežne podľa vkusových kritérií interpreta. Z hľadiska temperovaného ladenia možno tieto javy interpretovať ako nedostatky, avšak ich ustálenosť v spevnom prejave stavia tieto mikrotonálne štruktúry na post určujúcich prvkov originálneho autentického horehronského spevu (v porovnaní s viachlasným spevom ostatných regiónov Slovenska tu ide vyslovene o žiaduci jav). Horehronský spev pozbavený týchto jedinečných nuáns stráca svoju výpovednú silu i estetickú hodnotu. K tomuto nežiaducemu javu dochá-

dza najmä pri speve viachlasu za sprievodu klasickej sláčikovej (cimbalovej) ľudovej hudby, ktorá využíva temperované ladenie, čo spôsobuje výraznú disonanciu medzi vokálnymi súzvukmi a temperovanými kvintakordami (resp. septakordami) v sprievodných hlasoch sláčikovej hudby (viola, cimbal, príp. akordeón). Hoci tento jav nebol vyslovene netypický, stále si viachlas zachovával svoje interpretačné špecifiká. Problém nastáva pri zasahovaní hudobníkov s hudobným vzdelaním do interpretácie a presadzovanie snahy upraviť harmonickú štruktúru do temperovaného ladenia.

### Poznámky

- 1 Poznáme 2 varianty horehronského spevu, ktoré rozlišujeme podľa miesta ich pôvodu ako tzv. helpiansky a šumiacky, ktorý je obsahom nášho príspevku.
- 2 neskôr i z oblasti Gemera, Spiša, Šariša a Haliče
- 3 pravoslávie, neskôr grécky katolicimus
- 4 Okrem Rusínov, počas viacerých kolonizačných vln, prišli do regiónu i Valasi, Nemci a slovenské obyvateľstvo z iných regiónov, prevažne zo Spiša.
- 5 Poznáme i teórie o predkolonizačnom pôvode východného obradu v regióne, dokonca u pôvodného obyvateľstva dodnes žije ústna tradícia o pôvode liturgie z čias Konštantína a Metoda. Táto tradícia je živá i u Rusínskeho obyvateľstva na severovýchode Slovenska, preto je možné, že ju presídlení Rusíni priniesli práve z ich pôvodného územia.
- 6 Regióny Spiš a Gemer tvoria prechodnú oblasť medzi stredoslovenským a východoslovenským hudobným nárečím.
- 7 Pre ostatné regióny je viachlasný spev cudzí jav.
- 8 Baláž (2015, s. 32) radí Horehronie i Gemer k hudobnonárečovej oblasti stredného Slovenska.
- 9 Zvyčajne pri prvej slohe, niekedy pri každej slohe.
- 10 V tomto prípade hovoríme o spevoch a capella bez tanečnej funkcie piesne.

### Literatúra

1. AMBRÓZOVÁ, J – LUKÁČOVÁ, A. – SALAJOVÁ, T. 2009 Horehronie a Gemer-Malohont. Bratislava: Národné osvetové centrum, Koordinačné centrum tradičnej ľudovej kultúry, 2009. ISBN 978-80-7121-319-2
2. BALÁŽ, S. 2015. *Husľová interpretácia folklórnej hudby*. Prešov: Filozofická fakulta Prešovskej univerzity v Prešove, 2015. ISBN 978-80-555-1459-8
3. BURLASOVÁ, S. 1969. Ľudové balady na Horehroní. Bratislava: Vydavateľstvo SAV, 1969 71-033-69
4. DARULOVÁ, J. 2000. *Folklorizmus ako prostriedok identifikácie s lokálnou a regionálnou kultúrou*. In KYSEL', V. (eds). *Folklorizmus na prelome storočí*. Bratislava: Prebudená pieseň, 2000. ISBN 80-88926-11-4, s. 36–39.
5. ELSCHÉKOVÁ, A. – ELSCHÉK, O. 2005. Úvod do štúdia slovenskej ľudovej hudby. Bratislava: Hudobné centrum, 2005. ISBN 80-88884-69-1, 220 s.
6. FRIDMAN, L. 2005. *Vkus v esteticko-edukačnej realite*. Banská Bystrica: Metodicko-pedagogické centrum, 2005. ISBN 80-8041-480-7

7. FRIDMAN, L. 2007. Modernizačné tendencie v didaktike hudobnej výchovy. In *Kontexty hudební pedagogiky*. Praha: Univerzita Karlova v Praze, PdF, 2007. s. 162–174. ISBN 978-80-7290-354-2
8. FRIDMAN, L.: *Národná hudobná kultúra*. Banská Bystrica: Fakulta humanitných vied, 2006. ISBN 80-8083-283-8
9. KRESÁNEK, J. 1997. *Slovenská ľudová pieseň zo stanoviska hudobného*. Bratislava: Hudobné centrum, 1997. ISBN 80-88880-14-9, 296 s.
10. MARTINKA, P. 2012. Vzťah žiakov sekundárneho vzdelávania k slovenskému hudobnému folklóru. In *Cantus Choralis Slovaca 2012*. Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela, Pedagogická fakulta. ISBN 978-80-557-0504-0
11. TOMEČEK, O. 2014. Valasi na území Zvolenskej stolice IN *Valašská kolonizácia na Slovensku a slovenská kolonizácia v Rumunsku*. Zborník príspevkov z 10. zasadnutia Komisie historikov Slovenska a Rumunska, Múzeum Slovenského národného povstania: Banská Bystrica, 2014. ISBN 978-80-89514-27-4, s. 27–39
12. ZÁLEŠÁK, C. 1982. *Folklórne hnutie na Slovensku*. Bratislava: Obzor. 166 s.

### Résumé

Predkladaný príspevok pojednáva o špecifikách viachlasného spevu v regióne Horehronie. Uvádzame stručný opis jeho vnútornej stavby a jeho jedinečnosť vo využívaní mikrotónálnych štruktúr, historické, spoločenské východiská, interpretačné špecifiká na pomedzí homo- a polyfónie z hľadiska funkčnosti vybraných súzvukov.

**Kľúčové slová:** spev, viachlas, Horehronie.

**Keywords:** singing, polyphony, Horehronie.

**Pavel Martinka**, v súčasnosti pôsobí ako postdoktorand na Katedre hudobnej kultúry Pedagogickej fakulty Univerzity Mateja Bela, kde je dirigentom Univerzitného komorného orchestra Mladost', vedúcim ľudovej hudby univerzitného folklórneho súboru, pôsobí ako metodik vo viacerých ľudových hudbách. Jeho profesionálna orientácia sa sústreďuje na problematiku špecifik Slovenskej hudobnej kultúry a ich dejín so zameraním na staršiu slovenskú hudbu, folklór a folklorizmus, vybrané témy estetiky a didaktiku inštrumentálnych súborov s dôrazom na sláčikové nástroje





# Zborová tvorba Vojtecha Didiho s akcentom na cyklus zborov SINI AMORE NIHIL

ANNA PALUCHOVÁ



## Summary

The article Choir compositions of Vojtech Didi with accent to piece SINI AMORE NIHIL deals with choir pieces of this composer and deeply analyzes composition Sini amore nihil. The Article presents compositions and musical language of Vojtech Didi. The conclusion shows how are composer's choir pieces incorporated into the context of contemporary pieces of other composers in Slovakia and abroad. Assumed contribution of this paper is overview of work of Slovak composer Vojtech Didi with emphasis to his choir pieces.



Hudobný skladateľ, pedagóg, dirigent a interpret Vojtech Didi sa narodil 4. decembra 1940 v Trenčíne, kde už od raného detstva rozvíjal svoje hudobné nadanie v hre na akordeóne. Stredoškolské štúdiá absolvoval na Pedagogickej škole, kde súčasne pôsobil ako pomocný dirigent školského zboru a orchestra. Po skončení školy sa venoval pedagogickej činnosti na Kysuciach. Už v tomto období sa formulovali jeho hudobno-umelecké aktivity, keď pôsobil ako

dirigent detského speváckeho zboru v Turzovke. Tvorivá dirigentská práca mala svoju odozvu v podobe celoštátnej súťaže v roku 1964 v Chrudimi, ako aj absolvovanie niekoľkých zahraničných zájazdov. Popri práci pedagóga a dirigenta sa naďalej vzdelával. V roku 1969 absolvoval Pedagogickú fakultu Univerzity Mateja Bela v Banskej Bystrici. Zároveň prijal miesto zástupcu riaditeľa základnej školy v Turzovke a o dva roky neskôr sa stal riaditeľom základnej školy v Klokočove. Detský spevácky zbor, ktorý na škole založil, sa v tom období prepracoval medzi popredné školské zborové telesá na Slovensku. Zároveň pôsobil ako zbor-majster miešaného speváckeho zboru Kysuca a detského speváckeho zboru v Čadci (1981–2002).

Skladateľ hudobné vzdelanie rozvíjal štúdiom kompozície u profesora Spilku a dirigovanie u profesora Placára na konzervatóriu v Brne, ktoré ukončil v roku 1980. Následne pokračoval na Janáčkovej akadémii múzických umení v odbore kompozícia u profesora Zouhara. Úspešne ju absolvoval v roku 1985 kantátou „Zeme dar“ – Kantáta pre detský zbor, barytón a symfonický orchester na slová Jany Kuzmovej.

V roku 1987 sa Vojtech Didi stal riaditeľom Divadla Jozefa Gregora Tajovského v Banskej Bystrici, čím zanechal pedagogické pôsobenie na Kysuciach, ale dirigovaniu zborov sa venoval naďalej. Od rovnakého roku je členom Spolku slovenských skladateľov. Založil zborové teleso Canzona Neosolium, ktorý viedol od roku 1991 do 2008 a v súčasnosti zbor pôsobí na Akadémii umení v Banskej Bystrici. Stál pri zrode Akadémie umení v Banskej Bystrici, ktorej je v súčasnosti rektorom.

Aktívnu pedagogicko-umeleckú činnosť zhodnotil skladateľ takto: „*Práca s ľuďmi v umeleckej inštitúcii je neraz zložitá, náročná a vyžaduje si trpezlivosť a čas. Ľudstvo sa od samého začiatku vzniku snaží o dokonalosť človeka. Som si vedomý, že k tomuto cieľu sa človek dopracuje jedine aktívnou prácou a kladnými morálnymi vlastnosťami a práve tu má popredné miesto výchova človeka.*“ Týmito slovami chcel skladateľ motivovať mladých pedagógov a umelcov, aby svoju prácu brali ako poslanie.

Osobnosť hudobného skladateľa Vojtecha Didiho v sebe obsahuje vyzretú kompozičnú techniku, ktorú kombinuje so štýlovými prvkami 20. a 21. storočia.

Kompozičnú tvorbu môžeme podľa Melichera rozdeliť na štyri základné inšpiračné zdroje: „*1. na svoju rodinu – Uspávanka pre dcéru, Mojim deťom, Človeka ľúb – venoval svojej manželke atď.*

*2. na spracovanie a úpravy ľudových piesní – Ej, de si bula, Počúvaj, počúvaj, povej vetrík, Kvintesencia – pre veľký symfonický orchester a iné*

*3. na spracovanie tém iných skladateľov – Hommage á Charlie Chaplin, Rondo – Händlova téma atď.*

*4. na skladby rôzneho zamerania – Sonet pre ráno, Capriccioso, Sládkikové kvarteto, Dychové kvinteto, Missa novosoliensis – koncertná omša pre soprán, miešaný spevácky zbor a organ atď.* (MELICHER, A., 1996, s. 136–137)

Skladateľ využíva kontrast ako základný dominujúci prvok hudobnej reči, pomo-

cou ktorého vytvára individuálny spôsob vyjadrovania sa. Poslucháča chce zaujať fluktuáciou hudobných myšlienok. Využíva vtip, sarkazmus, iróniu, drsný kolorit, no zároveň vie byť lyrický a meditatívny. Cieľom dôkladne vystavaných hudobných plôch je predísť únave percipienta. „*Didi je majstrom pretvárania organizácie celého zvukového materiálu. Nikdy nezostáva pri rozvíjaní jedného motívu dlho. Jeho skladby sú navrstvením mnohorakosti, čím sa prejavuje jeho osobná tvorivá osobnosť.*“ (ŠKVARKOVÁ, J., 2011, s. 7)

Skladateľ sa vyhýba atonalite. V jeho skladbách využíva modalitu, ktorá je blízka folklórnym tradíciám, ktoré sú Didimu veľmi blízke. Dôležitým znakom Didiho kompozícií je využívanie polyštýlovosti, používanie starších postupov v kombinácii s novými. Často využíva citácie či parafrázy diel iných skladateľov. V tvorbe prevláda aplikácia kvinto-kvartových vzťahových súzvukov, ktoré sú dôsledkom inšpirácie z folklóru. Častou zvukovou materiálou sa stáva aj interval sekundy, ktorá plní dôležitú úlohu v dotváraní koloritu hudobnej reči. Veľký význam tvorí osobité spracovanie rytmu, ktorý často využíva v nepravidelných intenciách. Výraznou črtou, ktorá vychádza z kontrastu ako takého je útržkovitý spôsob hudobného myslenia. Nikdy neostáva často pri rozvíjaní jedného motívu, ale často nám predostrie viacero, ktoré spracúva na malej ploche tzv. vyjadrenie pomocou drobnokresby. Symbiózu a rovnováhu vytvára racionalita, logika, konštrukcia vo výstavbe diel, ktorú spája s hlbokou emocionalitou, silným zážitkom. Citovosť nie je prvoplánová, skrýva sa pod mnohými vrstvami v hudobnom texte, je rafinovaná. Avšak stále so zreteľom na poslucháča a porozumenie hudobnej výpovedi skladateľa.

Autor Vojtech Didi sa o svojej kompozičnej tvorbe vyjadruje takto: „*Každý skladateľ chce, aby jeho skladby vošli do srdca človeka a urobili ho radostnejším, krajším a šťastnejším. Základom symbiózy medzi umelcom a poslucháčom je rezonancia ich srdca.*“ (DIDI, V., In: HOLKA, P., 2007/2008, s. 9–10)

Kompozície skladateľa boli prezentované mnohými významnými domácimi i zahraničnými interpretmi a hudobnými telesami. Skladby Vojtecha Didiho uviedli na domáciach i zahraničných pódioch napríklad v Českej republike, Poľsku, Francúzsku, Španielsku, Rusku, Litve, ale aj Taliansku, Švajčiarsku a iných. Skladateľ komponoval povinné skladby aj pre medzinárodné súťaže ako boli Medzinárodná cimbalová súťaž „Eurotalent 2000“ v Banskej Bystrici (*Canzonetta*), Medzinárodná akordeónová súťaž v Poprade (MAS v PP) v roku 2003 (*Concertino*) a v roku 2009 (*Soirée*). Tvorba Vojtecha Didiho obsahuje symfonické, komorné, zborové či sólové skladby. Medzi Didiho najvýznamnejšie diela určite patrí „*Hommage a Banská Bystrica*“ (2005) pre veľký symfonický orchester<sup>1</sup>, hudobno – dramatický príbeh z Antiky v jednom dejstve *Matka Nióbe*<sup>2</sup> (2006), hudobno – dramatická balada *Na brehu priezračnej rieky*<sup>3</sup> (2010) a mnoho iných.

Vojtech Didi aplikuje vyššie spomínané kompozičné princípy aj v zborovej tvorbe. Skladateľ využíva rozmanito celé spektrum farebnosti ľudského hlasu. V skladbách pracuje so zborovým telesom nie len vo vokálnej línii, ale častokrát prenáša funkciu inštrumentálnej zložky priamo na zbor s rešpektovaním obmedzenia ľudského hlasu. Ukážkovo tento princíp odzrkadľuje cyklus troch miešaných zborov SINE AMORE NIHIL<sup>4</sup> (Bez lásky nie je nič)<sup>5</sup> z roku 1991, kde sa prelína úcta k tradičnému spracovaniu zborového spevu s novšími kompozičnými technikami. Celým cyklom sa prelína ústredná myšlienka, ktorá vyzdvihuje základný ľudský princíp: lásku. Autor pracuje s týmto inšpiračným zdrojom naprieč celým svojim dielom.

Cyklus je logicky štruktúrovaný a vystavaný za pomoci zlatého rezu, ktorý je prítomný v celku ako aj vo vnútornom členení zborov. V prvej časti Tum, cum Venus addidit puellae álás (Keď sa láska okrídlila v žene) soprány spolu s altami zafarbia úvodnú plochu v piano na vokál „a“, do ktorej vstupujú basy sjednohlasou melodickou líniou

pripomínajúci gregoriánsky chorál, ktorého inšpiračný zdroj sa prejaví aj v ďalších častiach. (Obr. 1)

Následne skladateľ pracuje v štvorhlasej zborovej sadzbe, v ktorej polyfónne spracúva textovú predlohu až do gradačného momentu exponovaného forte, kde zaznie potvrdenie myšlienky textu v unisone. Následne s klesajúcou intenzitou zvuku uzatvára prvú časť s reminiscenciou na úvodný úsek. Úvodný zbor sa pohybuje na ploche rozšírenej tonality.

Po úvodnom Andante nasleduje druhý zbor v kontrastnom Allegrette, skladateľ so všetkými hudobnými zložkami udržiava fluktuáciu percipienta. Perpetum est carmen<sup>6</sup>, méris ex fontibus terrae haustum (Nekonečná je pieseň – zemou živá) začína mohutným unisonom vo forte v štvorhlasej sadzbe SATB. Následne autor v piano vykresľuje perpetum (nekonečno) opakujúcou sa modelovou konštantou za pomoci malej aleatoriky v delených sopránach (päť hlas). (Obr. 2)

Postupne sa začleňujú aj rozvetvené alty s využitím celotónového radu. Vzniká tak desaťhlasý pulzujúci cluster, ktorý v pianopianissime podfarbuje jednohlasý vstup basu. Prvýkrát sa v zbore objavuje hovorené slovo v tenoroch. Následne tenor spolu s basom vytvára dvojhlasú plochu za neustáleho farebného sprievodu sopránov a altov. Ďalším zvukotvorným prvkom nekonečna/perpetum nastáva príkladne v ostinátom dvojhlasom modele v basoch. Celý zbor opätovne vyústi do štvorhlasého (SATB) mohutného unisona vo fortissimo, ktorým potvrdí reminiscenciu na prvý zbor a taktiež skladateľ zdôrazní významnosť textu. (Obr. 3) Pomyselným oblúkom sa opätovne Didi vraciať tretím finálnom zbore s rovnomenným názvom cyklu Sine amore nihil (Bez lásky nie je nič) k miernejšiemu tempickému predpisu Moderato sostenuto. V celom zbore absentuje klasické rytmické členenie taktov. Celým zborom vedie skladateľ dialóg medzi tenor a basom, ktorým anticipuje chorálovú melodiku. Vo veľkej miere využíva opätovne malú aleatoriku aj v princípe opakujúceho sa modelu. Novotvarom sa stáva aplikovanie

priestorového rozdelenia slov v ženských hlasoch, kedy vzniká stereo efekt. (Obr. 4) V záverečnom diely je prvýkrát nahradený latinský text slovenčinou. Po melodickom dialógu, tentokrát v ženských hlasoch anticipujúci začiatok, zaznie finálne potvrdzujúce unisono vo forte celého miešaného zboru na text Bez lásky nie je nič. Následne tenor v reminiscencii odcituje hlavnú chorálovú tému, ktorá je podfarbená spomínaným stereo efektom v ženských hlasoch. Tónový materiál obsahuje rovnakú štruktúru ako hlavná téma, rytmické členenie v ostatných hlasoch spracúvava autor pomocou diminúcie s jeho príznačnými rytmizáciami. V zá-

vere doznieva v ženských hlasoch ústredné posolstvo autora, ktoré sa skrýva v celom cykle, ale aj v celej autorovej tvorbe: Bez lásky nie je nič.

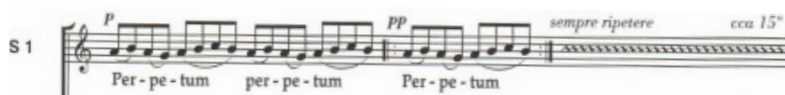
Pozitívum Didiho tvorby spočíva vo využití širokého spektra psychologických a technických aspektov v hudbe, ktoré sú vo všeobecnosti platné aj s jeho osobitosťami, špecifickými výrazovými prostriedkami. Predpoklad uplatnenia jeho tvorby v praxi dotvára rozmanitosť závažnosti skladieb, ktoré sú rovnomerne určené detským speváckym zborom, ako aj vyspelým zborovým telesám. Ponúka sa široký záber využiteľnosti jeho skladieb v zborovej literatúre.

## Obrazová príloha

Obr. 1



Obr. 2



Obr. 3



Obr. 4

## Poznámky

- 1 Skladba napísaná na počesť 750. výročia založenia mesta Banská Bystrica
- 2 Skomponované na libreto Márie Glockovej, dielo sa stalo súčasťou osláv 10. výročia založenia AU BB
- 3 Predloha pre libreto (Mária Glocková) z rovnomenného románu od Rudolfa Jašíka (rodák z Kysúc)
- 4 Venované akademickému speváckemu zboru Cantica pri Fakulte humanitných vied Univerzity Mateja Bela v Bankej Bystrici
- 5 Inšpiračným zdrojom pre vznik diela sa stala poézia P. Koyša, ktorú Didi aplikoval v latinčine (pôvodný slovenský text preložil do latinčiny Dr. Ján Mikleš, CSc.)
- 6 Zbor sa stal povinnou skladbou v kategórii miešaných zborov v roku 2017 na XVII. SÚŤAŽNOM FESTIVALE VYSOKOŠKOLSKÝCH SPEVÁCKYCH ZBOROV Akademická Banská Bystrica.

## Literatúra

1. ELSCHKEK, O. a kol., 1996. *Dejiny slovenskej hudby*. Bratislava: Ústav hudobnej vedy SAV, 1996. s. 527 ISBN 80-88820-04-9
2. HOLKA, P., 2007/2008. Kľúč od kráľovstva hudby. Stretnutie s hudobným skladateľom a dirigentom Vojtechom Didim. In: *Učiteľské noviny*. Roč. LVI, 2007/2008, č. 2. ISSN 0139- 5769
3. MELICHER, A., 1996. *Zborová tvorba hudobného skladateľa Vojtecha Didiho* In: Cantus Choralis Slovaca, Banská Bystrica: Univerzita Mateja Bela v Banskej Bystrici, Banská Bystrica 1996, s. 136–138 ISBN 80-8055-107-3
4. ŠKVARKOVÁ, J., 2011. *Klavír v kontexte tvorby skladateľov Vojtecha Didiho, Jevgenija Iršaia a Petra Špiláka*. Banská Bystrica : Akadémia umení v Banskej Bystrici, 2011. s. 121 ISBN 978-80-89078-94-3.

## Résumé

Práca poukazuje na zborovú tvorbu Vojtecha Didiho s akcentom na cyklus zborov SINI AMORE NIHIL, ktoré sa analyzujú v druhej polovici príspevku. Text prezentuje skladateľovu biografiiu, tvorbu a hudobný jazyk, akým sa vyjadruje v dielach. Cieľom práce je priblíženie hudobného portréту Vojtecha Didiho, oboznámenie sa s jeho tvorbou pre zbory a jeho osobnostným vplyvom na pôdu súčasnej zborovej literatúry na Slovensku a vo svete. Za predpokladaný prínos príspevku pokladáme bližšiu analýzu tvorby slovenského skladateľa Vojtecha Didiho venovanú zborovým telesám.

**Kľúčové slová:** Vojtech Didi, zbor, súčasná artifičiálna hudba, kompozícia.

**Keywords:** Vojtech Didi, choir, contemporary music, composition.



**Mgr. art. Anna Paluchová (Didiová), ArtD.**, vyštudovala hru na klavíri na Konzervatóriu Jána Levoslava Bellu v Banskej Bystrici pod pedagogickým vedením Mgr. Aleša Solárika, ArtD., a skladbu v triede prof. Vojtecha Didiho. V roku 2014 ukončila magisterské štúdium na Fakulte múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici v odbore Hudobné umenie – Kompozícia v triede prof. Ladislava Burlasa, DrSc. 2014–2017 bola doktorandkou denného štúdia na Fakulte múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici pod vedením prof. Egonu Kráka, PhD. Počas štúdia na FMU sa zúčastnila viacerých odborných kurzov a seminárov, skladateľských prehliadok doma i v zahraničí (Česká republika, Španielsko, Poľsko, Slovensko). Od detstva až po súčasnosť bola členkou viacerých speváckych zborov, ktoré sa úspešne zúčastňovali medzinárodných súťaží doma i v zahraničí. Od roku 2016 po súčasnosť pôsobí v ZUŠ J. Cikkera v Banskej Bystrici. V súčasnosti je asistentkou na katedre kompozície a dirigovania zboru na Fakulte múzických umení Akadémie umení v Banskej Bystrici.

**anickadidi@gmail.com**





# Nácvik sborových úprav v rámci sympozia Cantus choralis, Ústí nad Labem, 18. 10. 2017

LUBOŠ HÁNA



Již tradiční součástí posledního jednacího dne sympozia byl i tentokrát nácvik sborových skladeb, jehož cílem bylo jednak ukázat možný způsob práce při jejich nácviku a současně představit nová sborová aranžmá, která mohou vhodně obohatit repertoár našich smíšených sborů. Během relativně krátkého času, který byl pro workshop vyhrazen, byly nacvičovány dvě skladby. Poměrně rozsáhlá směs písní z českého filmového muzikálu *Starci na chmelu* a píseň *Lékořice*.

## ***Starci na chmelu medley***

Směs čtyř vybraných písní z filmu *Starci na chmelu* je pečlivě sestavena a prokomponována tak, aby byla dramaturgicky a hudebně kompaktní a semknutá a tvořila tak jeden hudební celek.

Přikomponovaná osmitaktová rubatová introdukcí tvořená akordy B dur, C dur, Cmi<sup>7</sup>5b, B dur, celá nad prodlevou B, vytváří jeden dynamický oblouk. Má za úkol navodit poklidnou atmosféru a ukotvit tóninu B dur, v níž dále pokračuje první píseň směsi s názvem „Den je krásný“. V její první části (písmeno A a následně písmeno C) se střídají dvě hudební pásma: rytmické – doprovodné a melodické. V první sloce je melodie svěřena ženskému trojhlasu. Mužský dvojhlas má za úkol vytvářet rytmický doprovod, který by měl být precizně deklamován a mít perkusivní charakter. V druhé sloce (na text „noc je krásná...“) se role obrací a melodie v mužském dvojhlasu je doprovázena rytmickým doprovodem žen-

ských hlasů. Čtyři takty, které předchází písmenu D, tvoří modulační pásmo z tóniny G dur, v níž je druhá část písně, přes tóninu Edur do cílové Des dur. V ní začíná druhá část směsi<sup>1</sup>. Během této modulace lze vnést do interpretace skladby dramatický náboj a píseň doplnit o interakci mezi mužskou a ženskou složkou, která „pohoršeně“ reaguje na muže, kteří s nástupem další sloky logicky stupňují počet milovaných osob („když tři se rádi mají...“). Obdobnou žertovou logiku můžeme spatřovat v domnělém umravňení mužů snižováním počtu milovaných osob (když tři, když dva, když sám...). Tyto drobné detaily slouží především nejen k aktivizaci zpěváků při zkouškách, ale mohou přispět i k zatraktivnění písně pro posluchače při jejím koncertním provedení. Vždy je však třeba rozpoznat a zvážit, zda je sbor přístupný podobným textovým hříčkám, nebo zda je tento způsob humoru tzv. „za hranou“. Také další píseň („Kdyby sis oči vyplakala“) ze směsi je uvozena osmitaktovou předehtou (čtyři takty v repetici) mající za úkol navodit příslušnou atmosféru. Melodie lidové písně „U panského dvora“ v altu tvoří protihlas sopránové melodii, která je v originální verzi instrumentální. Jednoduchou harmonickou sekvenci repetovaného čtyřtaktí doplňují do čtyřhlasu samostatně vedené mužské hlasy. Prvních osm taktů písmene E tvoří hlavní melodii svěřenou basům, které na čtyři takty vystřídá tenor. Kromě ozvláštnění sborové sazby je důvodem rozsah písně (f2 může být pro neškolené basy již poměrně vysoko). Oproti

originálu skladby, kde druhá sloka moduluje o půl tónu výš, je v této sborové úpravě volen opačný postup. Z Des dur moduluje skladba (enharmonicky) o tón níž do tóniny H dur. Zde prochází hlavní melodie všemi hlasy v tomto pořadí: alt, soprán, tenor, bas. Ačkoliv byl při kompozici kladen důraz především na vhodnou hlasovou polohu, je třeba dbát i na to, aby melodie vynikla nad ostatními hlasy. Spíše než forsírovat hlavní melodii je však lépe upozadit zbylé hlasy. Ty mají v tu dobu pouze doprovodnou úlohu. Na kontemplativní závěr této části navazuje další úsek (H), který je vokálním přepisem předešlé následující skladby. Tou je píseň „Život je kolotoč“. Sestává z konsektivních rozkladů<sup>2</sup> akordů hmi7, G7, hmi7, Fis 7. Pro správné vyznění této části je zapotřebí měkkého nasazení tónů a čisté intonace (především v altu, který má kolísavou melodii na citlivých tónech daných akordů). Podobně odlehčený charakter by měl přetrvávat i dále v doprovodných hlasech samotné písně „Život je kolotoč“. Soprán s tenorem mají společný rytmus svého vokálního doprovodu (povětšinou na těžké doby), zatímco alt pulzuje na lehké doby s jiným textem. Poměrně značný rozsah písně je rozprostřen mezi bas a alt (alt přebírá melodii od basu v místě, kde je melodie již za jeho běžným hlasovým rozsahem). Závěrečný měkce velký akord v široké poloze dokres-

luje ponurý charakter písně, řešící mnohé životně filozofické problémy. Jako závěr celé směsi by takové zakončení působilo značně rozpačitě a posluchač by sbor jistě neodměnil bouřlivým potleskem, jsa ponořen do zádušných rozvah „nad nesmrtností chrousta“. Z toho důvodu má směs ještě jednu taneční píseň „Bossa nova“. Při koncertním provedení se osvědčilo použití další dramatické vložky, která směs písní posluchačům zatraktivní. Sbormistr nebo vybraný sborista uvede poslední píseň směsi těmito slovy: „*Tady to může klidně končit, ale pro příznivce veselejších konců to má ještě pokračování... A proto:*“ Na to sbor naváže parlando: „*Modleme se, modleme se, bossa nova, bossa nova.*“ Hlavní melodie jde v úzké tříhlasé sazbě (SAT) doprovázena scatovanou basovou figurou. V druhé části (písmeno L) je hlavní melodie ženského sboru v unisonu, kdežto mužský sbor vytváří doprovod v rytmickém paternu 3+3+2.

Směs písní z filmu Starci na chmelu je v repertoáru několika českých sborů poměrně oblíbenou skladbou. Vyžaduje však zdatného korepetitora, který směs citlivě doprovodí. Klavírní doprovod není vypsán v notách, ale pouze v akordických značkách, a dává tak klavíristovi (případně kytaristovi) možnost stylizovat doprovod dle vlastního vkusu a dovedností.

## Poznámky

- 1 Při modulaci je využito stejného principu jako v písni Den je krásný, v níž je první část v tónině B dur a druhá v G dur. Moduluje tedy dvakrát o malou tercii, čímž se dostáváme z G dur do cílové Des dur.
- 2 Tento způsob aranžování je využíván především k vytvoření doprovodu k určité melodii pomocí akordických rozkladů a volných tónových sledů tvořených za sebou následujícími tóny, které jsou zpívány jednotlivými hlasy. Každý hlas či hlasová skupina zpívá obvykle jeden či více po sobě jdoucích tónů (in HÁNA, L., Nonartificiální hudba v úpravách pro sborový zpěv, UJEP, Ústí nad Labem 2013, str. 122)

Jiří Bažant, Vlastimil Hála, Jiří Malásek  
arr. Luboš Hána

**Rubato** ♩ = 80

arr. Luboš Hána

SOPRANO  
 ALTO  
 TENOR  
 BASS

á - á á - á  
 vá - á  
 dú  
 dú  
 á - á á - á  
 á - á  
 á  
 á  
 á  
 á

8 **A** Lively ♩ = 120 C/B A<sup>o</sup>/B (E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>/B) B

Den je krásný den je krásný Den je

Den je krásný den je krásný Den je

Den je Du-vap du-vap du- vap\_\_ du-vap Dej-va Du-vap du-vap du- vap\_\_ du-vap Dej-va

Den je Du-vap du-vap du- vap\_\_ du-vap dej-va Du-vap du-vap du- vap\_\_ du-vap Dej-va

13 C/B E<sup>b</sup>m<sup>6</sup>/B B D<sup>7</sup>/A

krás - ný\_\_\_\_\_ den je krás - ný\_\_\_\_\_ Když

Du-vap du-vap du- vap\_\_\_\_\_ du-vap Dej - va Du-vap du-vap du- vap\_\_\_\_\_ du-vap Když

Du-vap du-vap du- vap\_\_\_\_\_ du-vap Dej - va Du-vap du-vap du- vap\_\_\_\_\_ du-vap Když

2

17 **B**<sub>G</sub> Emi Ami D

pam pam rá-di ma-jí to pak i pam pam ja-ko v má-ji v led-nu je

dva se rá-di ma-jí i v led-nu je jak v má - ji i

dva se rá-di ma-jí i v led-nu je jak v má - ji i

Dam pa-va dam pam tož, rá-di ma-jí to pak i Dam pa-va dam pam pak ja-ko v má-ji v led-nu je

21 Ami D G Emi

pam pam ja-ko v má-ji je-di-ně s te - bou s te - bou

v led-nu je jak v má - ji je-di-ně jen a je-nom s te-bou jen a je-nom s te-bou

v led-nu je jak v má - ji s te - bou s te - bou s te - bou

Dam pa-va dam pam pak ja-ko v má-ji je-di-ně jen je-nom s te-bou jen je-nom s te-bou

25 Cmi F N.C. **C**<sub>C/B</sub> A°/B

s te - bou s te - bou Du-vap du-vap du- vap du-vap Dej - va

jen a je-nom s te-bou s te - bou Du-vap du-vap du- vap du-vap Dej - va

s te - bou s te - bou Noc je krás - ná noc je

jen a je-nom s te-bou s te - bou Noc je krás - ná noc je

29 B C/B A<sup>o</sup>/B B

Du-vap du-vap du- vap\_\_ du-vap Dej-va Du-vap du-vap du- vap\_\_ du-vap Dej-ve Du-vap du-vap du- vap  
 krás - ná noc je krás - ná noc je krás - ná krás - ná noc je krás - ná\_\_ noc je krás - ná

34 D<sup>7</sup>/A G H<sup>7</sup>/F<sup>#</sup> E **rit.** A<sup>b7</sup>/E<sup>b</sup> **D** **Moderato** ♩ = 92  
 D<sup>b</sup> D<sup>b</sup>/C

Dej-va Když dva Když dva!!! Když dva da-va dá\_\_  
 Dej-va když dva když dva!!! U pan - ské -  
 Když tři! Když dva Když sám... my  
 Když tři! Když dva Když sám... jen

40 B<sup>b</sup>mi<sup>7</sup> E<sup>b</sup>mi<sup>7</sup> A<sup>b</sup> **E** D<sup>b</sup> B<sup>b</sup>mi<sup>9</sup> E<sup>b</sup>mi<sup>7</sup>

á va da-va dá\_\_ va da va dá vá dá á á á\_\_ á á  
 ho dvo-ra náš Vi - tou - šek o - rá á á á\_\_ á á  
 dva a čas dva my dva a 1.JEN MY DVA á á á\_\_ á á  
 MELODIE  
 dva a čas dva my dva a 2.VI - TOU-ŠEK Kdy-by-sis o-či vy-pla-ka-la a ja-ko-mo-ře

4

46 F

*A<sup>b</sup> Fmi<sup>7</sup> B<sup>b</sup>mi<sup>7</sup> E<sup>b</sup>mi<sup>7</sup> A<sup>b</sup>7 D<sup>b</sup>*

á á á á a á Na sl - zy

á á á á á á a Na tvý sl - zy

*MELODIE*

á á á á á Na sl-zy vžďyc-ky

byl tvůj žal ni-ko-mu tím ne-po-mů-žeš ži-vot půj-de dál Na na sl - zy

52 D<sup>b</sup>7 G<sup>b</sup> G<sup>b</sup>mi Fmi B<sup>b</sup>7(b9) E<sup>b</sup>mi A<sup>b</sup>7(#5)

je br - zy jen sla-boch by jich dbal nář - kem nic ne - zmů - žeš ži-vot půj-de

je br - zy jen sla - boch by jich dbal nář - kem nic ne - zmů - žeš ži-vot jde

je moc br-zy a jenom sla boch by jich dbal nář-kem nic ne - zmů - žeš ži-vot jde

*MELODIE*

jemocbr-zy jen sla - boch by jich dbal pla-nýmnář kem má-lozmů-žeš ži-vot půj-de

58 G

*D<sup>b</sup>(add 9) C<sup>#</sup>mi<sup>7</sup> F<sup>#</sup>13 H G<sup>#</sup>mi C<sup>#</sup>mi F<sup>#</sup>*

dál hú á á á á á á á

*MELODIE*

dál hú Ne-věř že zra-da ne-pře-bo-lí ten zá-zrak už se sto-krát stal

dál hú á á á á á á á

dál hú á á á á á á á



64  $D^{\#}mi$  *MELODIE*  $G^{\#}mi$   $C^{\#}mi$   $F^{\#}$  H  $H^7$

ať se trá-píš pro co-ko-li ži-vot půj-de dál\_\_\_\_\_ tvé tvé o-či mo-je ma-lá

á a á á á á á á á á á

*MELODIE*

á á á\_\_\_\_\_ á\_\_\_\_\_ á\_\_\_\_\_ I pro tvé o-či mo-je ma-lá

á á á\_\_\_\_\_ á á á\_\_\_\_\_ tvé o-či m

70 E  $Emi^6$   $D^{\#}mi^7$   $G^{\#}7(b9)$   $C^{\#}mi^7$   $F^{\#}7(\#5)$

čas lék svůj u - chys - tal kdy-bys je vy-pla-ka - la jen sle-pý bych

čas lék svůj u - chys - tal kdy - bys pla - ka - la sle-pý bych tu

*slabě*

čas dáv-no lék svůj u-chys-tal kdy - bys pla - ka - la jen sle-pý bych

*MELODIE*

kdy-by sis je vy-pla-ka-la sle-pý bych tu

**H** Andantino  $\text{♩} = 80$

75  $Hmi^7$   $G^7$   $Hmi^7$   $F^{\#}7(\#9)$

Dú\_\_\_\_\_ Dú\_\_\_\_\_ Dú\_\_\_\_\_ Dú

Dú\_\_\_\_\_ Vá-dá-vá Dú\_\_\_\_\_ Vá-dá-vá Dú\_\_\_\_\_ Vá-dá-vá Dú\_\_\_\_\_ Vá-dá-vá

Dú\_\_\_\_\_ Dú\_\_\_\_\_ Dú\_\_\_\_\_ Dú\_\_\_\_\_

Dú Dú Dú Dú

6

**I**

79 Hmi F#mi7 Hmi F#mi Hmi Hmi<sup>9(#11)</sup> Hmi A/G G7 H7/F#

wing bang wing bang wing bang wing bang ga-dawing bang wing bang wing bang wing bang

ding ding ding ding cing dingding ding ding cing dingding ding ding cing dingding ding ding cing

wing bang wing bang wing bang wing bang ga-dawing bang wing bang wing bang wing bang

*MELODIE*

Ži-vot je ko-lo-toč ko-li-krát s te-bou to - či že a-ni ne-víš proč jen vy-va - lu-ješ o-či

**J**

83 Emi Hmi/D C#7(b5)

din di-gi din - gi din di-gi din - gi din di-gi din - gi din di-gi din - gi din di-gi din - gi din di-gi din

*MELODIE*

Člo - věk si na-sko - či a ne - ví kam to je - de a žád - nej prů - vod - či

dingding dingding cing dingding dingding cing dingding dingding cing

wing bang wing ga - da wing bang wing ga - da bang ga - bang ga - da -

86 F# N.C. Hmi F#mi7 Hmi F#mi7 Hmi

to ři-ci ne-do-ve-de wing bang wing bang wing bang wing bang ga-da wing bang wing bang

to ři-ci ne-do-ve-de dingding dingding cingdingding dingding cing dingding dingding cing

to ři-ci ne-do-ve-de wing bang wing bang wing bang wing bang ga-da wing bang wing bang

*MELODIE*

vá Jemar-ný sna-že-ní těch,co dá-va - jí ra - dy vy sa-mi vá-že-ní

Tady to může klidně končit... ale pro příznivce veselejších konců to má ještě pokračování....

7

**quasi parlando rit.** **Hmi<sup>Δ</sup>** **Animato** ♩ = 110

90 **G<sup>Δ</sup>** **F<sup>Δ7(Δ9)</sup>** **Hmi** **Hmi<sup>Δ</sup>**

proč jste ta - dy. á á á

proč jste ta - dy. jú

proč jste ta - dy. dú

ne-vi-te proč jste ta - dy. jú

*A proto: Modleme se, modleme se  
"bossa nova bossa nova"*

*Opakujme ta dvě slova  
bossa nova bossa nova*

*Modleme se zas a znova  
bossa nova bossa nova*

**K**

95 **Ami** **G<sup>Δ</sup>** **Ami** **G<sup>Δ7(Δ9)</sup>** *Piáno hraje podle not*

Dup tap dup tap\_ dup tap dup tu-dap tup tu du-dup tup tup tu tu-dů

Dup tap dup tap\_ dup tap dup tu-dap tup tu du-dup tup tup tu tu-dů

Dup tap dup tap dup tap dup tu dap tup tu du-dup tup tup tu tu-dů

Dup tup tam dup tu dap\_ tu dy Dup tup tam dup tu dap\_ tu dy tup tu du-dup tup tup tu tu-dů

98 *podruhé konec na staccato* **Ami** **G<sup>Δ</sup>** **Ami** **G<sup>Δ7(Δ9)</sup>**

(tup tu du-dup tup tup tu tu-dů) Bo - sa no - va Bo - sa no - va

tup tu du-dup tup tup tu tu-dů Bo - sa no - va Bo - sa no - va

tup tu du-dup tup tup tu tu-dů Bo - sa no - va Bo - sa no - va

tup tu du-dup tup tup tu tu-dů Dup tup tam dup tu dap tu dy Dup tup tam dup tu dap tu dy

8 potřeť (to už jsme v Adur) po několikerém opakování skáče na "pevný konec"

102 G D<sup>13</sup> 1. G G<sup>7</sup>(#9) 2. G

Bo - sa no - va Bo - sa no - va Bo - sa no - va S tou  
Ta  
Bo - sa no - va a Bo - sa no - va Bo - sa no - va S tou  
Bo - sa no - va Bo - sa no - va Bo - sa no - va  
Dup tup tam dup tu dap\_ tu dý Dup tup tam dup tu dap\_ tu dý Dup tup tam dup tu dap\_

**L** A<sup>7</sup> D<sup>11</sup> G

mod-lid-bič-kou dojdeš vždyc-ky nej - dál a do-sáh-neš s ní všec-ko cos kdy chtěl ač  
mod-lit-ba ti vrá - tí zdr - ví cha - tr - né to je zce-la mi-modis-ku - si a  
mod-lid-bič-kou dojdeš vždyc-ky nej - dál a do-sáh-neš s ní všec-ko cos kdy chtěl ač  
Dup Tup tá Dup Tup tá Dup Tup tá Dup cos\_ kdy chtěl  
ú - pl - ně  
Dup Tup tá Dup Tup tá Dup Tup tá Dup

repetice o půltón výš (začínáme B moll, pak v Hmoll) Verze s pevným koncem

A<sup>7</sup> D<sup>11</sup> G F<sup>7</sup>! F<sup>7</sup>!

Ka-rel čtv-r-tý byl u - ktut-ný feu - dál tak za-ved u nás ví-no a né chmel Bo-sa no-va UCH!  
ač Jan A-mos Ko-men-ský byl bra - tr ne - za - vr-hu-je-me ho sou-dru - zi  
Ka-rel čtv-r-tý byl u - ktut-ný feu - dál tak za-ved u nás ví-no a né chmel Bo-sa no-va UCH!  
Dup Tup tá Dup Tup tá Dup Tup tá Dup Bo-sa no-va UCH!  
Dup Tup tá Dup Tup tá Dup Tup tá Dup Bo-sa no-va UCH!



# Subjective insight into some selected competences of a music teacher

LIDIA KATARYŃCZUK-MANIA, MACIEJ KOŁODZIEJSKI



## Summary

The subject of this article is the subjective insight into some selected competences of a teacher of music within the general music education which constitute a starting point in considerations on the role of a teacher of music in the process of the children's and the youth's education which is framed in the humanistic pedagogical mindset of education characterised with axionormative, fundamental, holistic, syncretic, contextual, diachronic and alternative character. As the authors see it, a teacher of music realises their vision as a counsellor, an integrator, an educator, a music-therapist as well as a reflexive and critical practitioner.

**Keywords:** competences, music teacher, music education, music at school.



## Introduction and defining the problems

The political, cultural and social transformations which take place within the; instant' culture make the teachers search for some effective ways how to prepare their pupils to function in the new reality. Having the suitable teacher competences related both to their personal predispositions and the process of the effective professional training is becoming the inseparable part of the processes of being and becoming the teacher of the 21<sup>st</sup> century. Being competent means acting effectively in various complicated situations basing on both academic knowledge and experience. A music teacher is a person prepared to teach and raise children, youth and adults in accordance with the accordance with the accepted teaching method throughout their life. Lidia Kataryńczuk-Mania (2010) presents a particular model of a music teacher, their conditioning and the roles in which they appear during the process of cultural education, teaching and musical upbringing, completion of the additional roles related to the artistic vision

of the society. The authoress indicates some various model solutions (Kataryńczuk-Mania 2010, p. 13) in which a music teacher develops their pupils comprehensively, activates them through multiple contacts with music, prepares them to participate in culture and to promote the music culture taking the advantage of the artistic values of music for society education and upbringing. Music is of universal significance leading to the formation of the aesthetic attitudes towards not only the art but also the surrounding world (Kataryńczuk-Mania 2000) having the impact onto the socially demanded direction of the social development or developing such universal features and abilities like discipline, patience, openness, creativity (Reimer 1989, p. 235; Kataryńczuk-Mania & Łuczak 2002, pp. 231–232). It was Mirosław Niziurski (2003) that underlined the necessity of undertaking some actions with the reference to teachers' education, adjusting the music curriculums and the necessary instruments to the currents educational needs. In his opinion, bringing back the importance of the

school subject 'musical education' will fail if it is not supported by all the musical, pedagogical and psychological environments. The key to achieve the success can also be the teachers' attitude towards innovations, novelties and their openness can also be displayed in the readiness to get acquainted with the unknown (to them) trends. (Plummeridge 1991, p. 3). According to Henryka Kwiatkowska, the term 'competences' (derived from Latin 'competentia') means 'a subject's ability and readiness to perform some actions at the defined level; it is created as the result of the integration of knowledge, a great number of tiny abilities and capacities in making evaluations' (Kwiatkowska 2008, p. 35). The term 'competences' is comprehended as a collection of the following assumptions: (1) the possessed knowledge of the defined area (what I know), (2) abilities (procedural knowledge – I know how and I can) as well as (3) the attitudes (I want and I am ready to use my knowledge) (Whiddett & Hollyforde 2003). Stanisław Dylak (2004, pp. 553–566), presents three primary groups of teachers' professional competences:

- 'base competences' related to the intellectual, moral and social development (the ability to communicate with pupils and other co-workers in accordance with the accepted social and ethical rules);
- 'necessary competences' to perform one's job professionally in the defined educational situation, they include 'interpretation, auto-creative and realisation competences which are acquired during the process of professional training' (ibidem, p. 559);
- 'demanded competences' which can be very useful (i.e. the ability to play a musical instrument) but they are not indispensable. These competences result from the role of the teacher as: an animator of the education process, an intellectualist making their own choices, a creator of their personal pedagogical knowledge and their own professional styling and the maker of the desired series of successes.

With relation to a music teacher's profession Małgorzata Suświłło (2000, pp. 36–37) enumerates randomly such competences, like:

- cognitive (level of general knowledge, intelligence, the ability to apply the possessed knowledge – a conscious selection of educational programme and contents);
- communicative (through acceptance, rejection and disregard);
- pedagogical afterthought indispensable in completion the teacher-counsellor role.

In the audiation model of education Ewa Zwolińska (2007, p. 153) thinks that a competent music teacher is the one who: is conscious of the occupation, norms and qualifications as well as the ethical norms of their actions, is properly qualified, bases of the academic theory, operates skilfully in their occupation maintaining the methodological and methodical correctness, realises the defined educational standards, is of the authority and is effective as well as pursues to achieve the highest quality actions for which they are morally responsible. Making the considerations on the issues of a music teacher's competences more general, it has to be stated that the foundation of education is the possession of musical abilities, musical hearing, attention, abilities of the following characters: association, kinesthetic-motion and movement, voice emission-vocal, personal and characterological features helpful at the realisation of musical activeness – which, among others, include: openness, cognition flexibility, patience, kindness, tolerance, criticism, soft social competences.

The teachers' long-term developmental plans allow to notice such conditioning, like: biological potential, influence of the social environment, one's own adaptation activity to the reality being experienced. The course of teacher's professional career is characterised with auto-creation as the effect of one's own deliberations on reflection, internal (personal) motives of actions determining the development towards one's own ideals and values. Presently, the model of a teacher of the extended professional



profile and the creative (open) attitude towards the roles and functions of a school work is preferred. A teacher should continuously improve, develop consider the everyday (school-related) reality and search some new solutions. The foundation for the implementation of the new educational concepts, training and improvement is the conscious understanding of being professional.

### **Professionalism in music teacher occupation – the contemporary requirement**

Professionalism in other words is the high level of performing the specific occupational duties, devotion to work, and also following the standards and applying the ethical rules (Kaniowski 2010, pp. 20–31). Professionalism develops on the foundation of knowledge and abilities, deliberations and analysis of one's own actions, comprehension and interpretation of various events. At the same time professionalism is subjected to a continuous evaluation, making the effort, undertaking the afterthoughts and it is conditioned by the interpersonal competences. They are the abilities to build the proper relations and a friendly atmosphere at school, which is related to the type of work and the everyday personal contacts (with pupils, teachers, parents). It is the teacher that, second after parents, makes the pupils search for the dialogue with others, share their problems, failures and successes with. Teacher's professionalism is the never-ending process of improvement in their occupation which interacts onto the formation of the bonds, compromise and moreover, it can influence the effectiveness of artistic-pedagogical work. The relations with others, cooperation and communication can motivate to improve one's occupation, enhancing the self-education, self-improvement, exploration, pedagogical auto-creation and also other activities helpful at constructing the professionalism, overcoming some obstacles or searching the new solutions with reference to methodology, upbringing and the artistic issues (Kataryńczuk-Mania 2010; Kołodziejki 2014, 2016).

A teacher should especially enable the positive relations owing to their emotional competences which are displayed in the ability to 'both recognise, comprehend and express own emotions in the suitable manner regardless of the situation the subject happens to be, and the recognition, comprehension and reacting to other people's emotions' (Madalińska-Michalak & Górska 2012, p. 110). The pedeutologists pay the attention to the importance of building the proper interpersonal relations which constitute a perfect foundation of teacher's professional basic activity to be developed and seen to. Musical education especially praises the agreement which enables the proper upbringing and education constituting a perfect source of mutual learning and support.

### **Music teacher in selected roles – as a counsellor, an integrator, an educator, a music-therapist or a reflexive and critical practitioner.**

The first role is a **music-teacher – counsellor** where 'being a role model, an authority or a master for someone else is not the conscious performance of the defined social role related to a clear scenario and rules, but it is the acting the role in the meaning of acting the function' (Olbrycht 2007, p. 20). In the domain of the counselling competences of a music teacher one must present the following tasks as: supporting the pupils' development and character, diagnosing and prophylactic measures of the behaviours, a school activists (i.e. supervision of the students' school council, artistic clubs, and others,) an initiator and organiser of parents-school cooperation, a creator of the upbringing-related curriculum for a class, a (school) music band, a free-time organiser (school trips, participation in concerts and some artistic events,) providing the students with safety, building the feeling of pupils' self-esteem and the rational evaluation of the others (Day 2005; Gozdecka & Grusiewicz 2008; Ławrowska 2003; Madalińska-Michalak & Górska 2012).

Another role a the teacher is related to **being the educator of contents and forms of artistic expression** (compare: Kataryńczuk-Mania 2010) where education is understood as the assuming objective process and referring to the discourse awareness providing the knowledge on the world, a human being and their achievements. Additionally, artistic education emphasises here the world of the children's needs and the aesthetic creativity. Musical education displays what was created is being created, how it is done, what can be experienced, how it can be understood, how to express the experiences and emotions. Music, however, is not a simple art being the direct reflection of culture or biography, it can also function as a bridge, a window to decipher the specific cultural, social code but also to the abstract, aesthetic discourse (Swanwick 1999, p. 27). Moreover, it also enhances the development of personality, it educates through experiencing. Thanks to the various situations and events, the pupil can experiment, get to know the reasons and effects of behaviour, communicate with the other people. It operates mainly at the level of the current competences. The teacher's role – a music educator is planning the aesthetic, upbringing-related situations combined with the participants' experiences, modification of locality, activating and pursuing to development with the feeling of subjectiveness of the people taking part in this process. The teacher should use the knowledge of: the art of music (including knowledge of music literature, vocal, instrumental, movement expression,) pedagogical (especially when it comes to the issues of values and the upbringing effectiveness,) psychological (related to the psychology of personality and creativity) (Kołodziejewski 2011; Majzner 2015; Kisiel, 2008).

The music teacher's third role is **an integrator of educational contents, forms and means in musical education**. Two dimensions of the teacher's above role can be discussed here. Firstly – internal, dealing only with the domain of the widely understood

musical discourse (which incidentally is extremely necessary and required in the process of general musical education.) Here, the forms of musical activeness (singing, playing a musical instrument, music and motion, listening to music and making music) mutually interlock and at the same time condition one another. The other dimension of integration can be stated in relation to the interdisciplinary education. What must be underlined is the work significance of the integrated education and also the teachers of various disciplines at the higher levels of education (i.e. educational paths, school trips, and others.)

The fourth role is associated with the therapeutic context of **a music teacher as a music-therapist**. A teacher as a music-therapist supports the emotional processes, mental, physiological (motion, vegetative) states. Applying properly the therapeutic methods, a music-therapist teacher can make the recipient be subjected to various musical moods – it can be calming, relaxing, stimulating, unscrambling and so. Music therapy is the directed activity based on the defined theoretical assumptions aiming at particular therapeutic targets. Music therapy in education enables: non-verbal communication, solving problems without the use of words, acting spontaneously, improvising: vocal, instrumental, motion-dance, creative and others. Thanks to music a teacher-therapist possesses the possibility to diagnose their subjects – emotions, experiences, behaviours and others. Music therapy has the activating, dynamising, and relaxing roles and owing to these roles it should be present in all educational and upbringing centres (Kataryńczuk-Mania 2017).

The fifth role is **a music teacher as a reflexive and critical practitioner** (Kołodziejewski 2014). The (act of) criticism by such a teacher determines the type of control over the creations of their imagination and action, not hindering the imagination at the same time, thus it is possible to witness the appearance of some new concepts and ideas, applying the four of its areas:



- identification and challenging the assumptions,
- underlying the role of the context,
- imagining something and testing some alternative solutions,
- developing the reflexive scepticism.

Additionally, what is useful here is the afterthought understood as a special type of a teacher's consideration on their own psycho-pedagogical activeness, its conditioning, course and effects in the context of the defined didactic-upbringing processes comprising the teacher's educational actions along with the analysis of phenomenon, facts and events happening within its ranges. Such an afterthought is actually another teacher competence of a procedural character directed at monitoring one's own actions (thus, associated with self-evalua-

tion – compare: Kołodziejski 2011b), motivating some particular choices, finding one's own role in the musical education as well as the reference to the continuous making of the research queries related to one's own work and conducting the proper research on its values. Such an afterthought is combined with the emotional experiencing, as M. Kołodziejski (2014) puts it, of acting and in action, the results of which is realisation that an act takes place. Emotions partially play the function of an 'igniter crystallising' the motive(s) of undertaking a successful action. The co-deciding factors can also include the internal motivation, eagerness and dedication to the subject-matter, individual or collective pursuit towards the aim, internal research and actions as the conscious target acts (Kołodziejski 2014).

## Literature

1. Day Ch., *Nauczyciel z pasją. Jak zachować entuzjazm i zaangażowanie w pracy*, GWP, Gdańsk 2005. ISBN: 987-83-7489-137-0.
2. Dylak S., *Nauczyciel – kompetencje i kształcenie zawodowe* [w:] T. Pilch (red.), *Encyklopedia pedagogiczna XXI wieku, t.3, M-O*, Żak, Warszawa 2004.
3. Gozdecka R. i Weiner A., *Profesjonalizm w edukacji muzycznej*, UMCS, Lublin 2013. ISBN: 978-83-7784-254-6.
4. Gozdecka R., Grusiewicz M., red., *Współczesne oblicza edukacji muzycznej*, UMCS, Lublin 2008, ISBN: 978-83-7847-027-4.
5. Kaniowski A.M., *Etyka i pedagogika. Etyczne aspekty pracy nauczyciela: wyzwania dla profesjonalizmu nauczycielskiego* [w:] J. Michalak (red.), *Etyka i profesjonalizm w zawodzie nauczyciela*, UŁ, Łódź 2010. ISBN: 978-83-7525-456-3.
6. Kataryńczuk-Mania L., Łuczak A., *Reforma oświaty a muzyka we współczesnej szkole ogólnokształcącej*, [w:] *Edukacja artystyczna wobec przemian społeczno-oświatowych*, red. L. Kataryńczuk-Mania, J. Karcz, UZ, Zielona Góra 2002. ISBN: 978-83-890-48-116.
7. Kataryńczuk-Mania L., *Miejsce wychowania muzycznego w procesie edukacji kulturalnej dzieci i młodzieży. Funkcje i cele* [w:] *Edukacja kulturalna dzieci i młodzieży*, red. B. Idzikowski, E. Narkiewicz-Niedbałec, Zielona Góra 2000. ISBN: 978-83-8805970X.
8. Kataryńczuk-Mania L., *Nauczyciel edukacji muzycznej we współczesnej rzeczywistości kulturalnej*, UZ, Zielona Góra 2010. ISBN: 978-83-7481-329-7.
9. Kataryńczuk-Mania L., red. *Edukacja artystyczna- nowe wyzwania*, Wyd. Stowarzyszenie Polskich Muzyków Kameralistów, SPMK, Zielona Góra – Skarbona 2016. ISBN: 978-83-944467-0-3.
10. Kataryńczuk-Mania L., red. *Z zagadnień terapii artystycznej, logopedycznej i pedagogicznej*, SPMK, Zielona Góra – Skarbona 2017. ISBN: 978-83-944467-2-7.
11. Kisiel M., red. *Edukacyjne inspiracje dziecięcego przeżywania, doświadczania i poznawania muzyki*, WSB, Dąbrowa Górnicza 2008. ISBN: 978-83-88936-57-9.
12. Kołodziejski M., *Koncepcja Edwina E. Gordona w powszechnej edukacji muzycznej*. Wyd. II, PWSZ, Płock 2011, ISBN: 978-83-61601-05-0.

13. Kołodziejski, M., *Kompetencja autoewaluacyjna nauczyciela muzyki* [w:] Edukacja artystyczna jako twórcza: perspektywy – dylematy – inspiracje, Praca zbiorowa pod red. Macieja Kołodziejskiego & Marii Szymańskiej, Wydawnictwo Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej, Płock 2011 – ISBN 978-83-61601-88-3, s. 287–308.
14. Kołodziejski, M., *Nauczyciel jako refleksyjny i krytyczny badacz w perspektywie procesów autoewaluacyjnych* [w:] “Studia Pedagogiczne. Problemy społeczne, edukacyjne i artystyczne”, T. 24., Wydawnictwo UJK, Kielce 2014, s. 115–134. ISSN: 2083-179X. (5 punktów MNiSW, Lista B).
15. Kwiatkowska H., *Pedeutologia*, WAiP, Warszawa 2008. ISBN: 978-83-60501-27-6.
16. Ławrowska R., *Uczeń i nauczyciel w edukacji muzycznej*, UP, Kraków 2003. ISBN: 978-83-264-5338-0.
17. Łukasik J.M., Piłkuła N. G., Jagielska K., red. *Rozwój nauczyciela od wczesnej do późnej dorosłości*, Impuls, Kraków 2016. ISBN: 978-83-8099-158-7.
18. Madalińska – Michałak J., Góralska R., *Kompetencje emocjonalne nauczyciela*, Wolters Kluwer, Warszawa 2012. ISBN: 978-83-264-5338-0.
19. Majzner R., red. *Muzyka w przestrzeni edukacyjnej. wyzwania i inspiracje*, ATH, Białsko-Biała 2015. ISBN: 978-83-65182-07-04.
20. Markiewicz L., red., *Muzyka w szkole XXI wieku. Tradycja i współczesność*, AM, Katowice 2005. ISBN: 978-83-85679189.
21. Niziurski M., *Wychowanie muzyczne nad przepaścią? [w:] Powszechna edukacja muzyczna a wyzwania współczesności*, red. A. Białkowski, UMCS, Lublin 2003. ISBN:
22. Olbrycht K., *O roli przykładu, wzoru, autorytetu i mistrza w wychowaniu osobowym*, Toruń 2007. ISBN: 978-83-7441-801-0.
23. Plummeridge Ch., *Music Education in Theory and Practice*, London-New York-Philadelphia 1991. ISBN: 10, 0195388151.
24. Przeremska V., red., *Problemy współczesnej edukacji muzycznej*, UŁ, Łódź 2002. ISBN: 978-83-8391388026.
25. Reimer B., *A Philosophy of Music Education*, New Jersey, 1989. ISBN: 9780415199360.
26. Suświłło M., *Umiejętności komunikacyjne nauczyciela muzyki*, [w:] *Innowacje pedagogiczne w edukacji muzycznej dzieci i młodzieży*, red. L. Kataryńczuk-Mania, WSP, Zielona Góra 2000. ISBN: 978-83-7587-906-3.
27. Swanwick K., *Teaching music musically*, London – New York 1999. ISBN: 9780415199360.
28. Szempruch J., *Nauczyciel w warunkach zmiany społecznej i edukacyjnej*, Impuls, Kraków 2012. ISBN: 978-83-7587-899-8.
29. Whiddett S., Hollyforde S., *Modele kompetencyjne w zarządzaniu zasobami ludzkimi*, Oficyna Ekonomiczna, Kraków 2003.
30. Zwolińska E. *Kompetencje nauczyciela muzyki w audiacyjnym modelu edukacji*, [w:] *Psychologia rozwoju muzycznego a kształcenie nauczycieli*, red. B. Kamińska, AM, Warszawa 2007. ISBN: 978-83-89444899.

**Lidia Kataryńczuk-Mania**

University of Zielona Góra (Poland)

lidia.katarynczuk.mania@gmail.com

**Maciej Kołodziejski**

Karkonosze College in Jelenia Góra (Poland)

kolomaciej@poczta.onet.pl

Příspěvky se dodávají v elektronické podobě na adresu

**luboshana@seznam.cz.**

Notové materiály v programu Sibelius 7 nebo nižších verzích.

Periodikum AURA MUSICA vychází dvakrát ročně, vědecké studie k recenzování a otištění stejně jako notové přílohy jsou přijímány průběžně.

Požadavky na studie:

Příspěvky by měly být reprezentativní texty na nosná témata základního a aplikovaného výzkumu v oblasti hudební teorie, hudební pedagogiky a sborového umění.

Jsou přijímány v rozsahu 7 normostran textu (13 600 znaků) včetně poznámkového aparátu (notové přílohy, obrázky apod. zvlášť). Texty mohou být česky, slovensky nebo anglicky, anotace a klíčová slova budou uvedena v češtině a angličtině.

Rukopisy jsou posuzovány dvěma recenzenty.

Autoři přikládají svůj stručný životopis v rozsahu 5–10 řádků.

**Uzávěrka pro zaslání příspěvků a studií do jedenáctého čísla je 1. 9. 2018.**





Jirkovský  
Písňovár

5.-7.  
ŘÍJEN 2018

12. ROČNÍK MEZINÁRODNÍHO  
SOUTĚŽNÍHO FESTIVALU  
SBOROVÉ POPULÁRNÍ HUDBY

JIRKOVSKYPISNOVAR.CZ



Europäische Union, Europäischer  
Fonds für regionale Entwicklung,  
Evropská unie, Evropský fond pro  
regionální rozvoj.



Ahoj sousede, Hallo Nachbar,  
Interreg V A / 2014 - 2020







Europäische Union. Europäischer  
Fonds für regionale Entwicklung.  
Evropská unie. Evropský fond pro  
regionální rozvoj.



Ahoj sousede, Hallo Nachbar.  
Interreg V A / 2014 – 2020



Ústecký kraj

Viva la musica, reg. č. 100248752